ISSN 0130—6405

89 2 ИСКУССТВО КИНО

ЭКРАН ВРЕМЕН ПЕРЕСТРОЙКИ И ГЛАСНОСТИ. ВЫХОД ИЗ КРИЗИСА! НОВОЕ МЫШЛЕНИЕ! СМЕНА ОРИЕНТИРОВ! СТАВИТЬ ТАКИЕ ВОПРОСЫ КРИТИКАМ ДАЮТ ПОВОД И ФИЛЬМЫ, ПРЕДСТАВЛЕННЫЕ НА ВКЛАДКЕ. ЧИТАЙТЕ ОБ ЭТОМ В ДИСКУССИИ О СОВРЕМЕННОМ КИНОПРОЦЕССЕ.

Ежемесячный журнал
Орган Союза
кинематографистов
СССР
Основан в 1931 году

ИСКУССТВО КИНО 2 89

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Козлов Г. Ф.
(зам. главного
редактора),
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шинарбаев Е. Б.

СОДЕРЖАНИЕ

Кинематограф 80-х. Дневник

Дискуссии
3 **Экран времен перестройки и гласности**

Современность и экран

Свободная тема
33 Чингиз Гусейнов. **У предела**
Необязательные заметки
40 Марина Топаз. **Молитва горожанина**
Разборы и размышления
42 Г. Козлов. **Магистраль и колея в сторону**

Сценарий

59 Г. Франк. **Жили-были «Семь Симеонов»**

Современность и экран

Новая модель кинематографа
84 Карен Шахназаров. **Внимание — на «Старт»**

Теория, история

Запечатленное время Андрея Тарковского
95 А. Тарковский. **Слово об Апокалипсисе**
101 М. Тарковская. **«Я могу говорить...»**
109 **Встать на путь.** Беседу с Андреем Тарковским вели Ежи Илл и Леонард Нойгер
131 **О природе ностальгии.** Интервью с Андреем Тарковским вел Гидеон Бахман
137 Ларс-Олаф Лотвал. **Каждый день с Тарковским**
144 **«Красота спасет мир...».** Интервью с Андреем Тарковским вел Чарлз-Генри де Брант
150 Кшиштоф Занусси. **«Короткие встречи, долгий разговор»**

За рубежом

Польская панорама

154 Ирина Рубанова. **Что Польша! Что кино!**
164 Анджей Вайда. **Кино — мое призвание**
172 **Человек из Польши.** Интервью с Анджеем Вайдой
176 Анкета кинокритиков

In this issue:
Film critics from "IK" discuss modern state of cinema **(p. 3)**.
Cinema and national relations **(p. 33)**.
"Optional notes" about the problem of "limitchiks" in Moscow **(p. 40)**.
The I All-Union festival of documentaries **(p. 42)**.
The script of documental film by Herts Frank "Once There Lived "Seven Simeons" **(p. 59)**.
Talk with film director Karen Shakhnazarov about the "new model" of film production **(p. 84)**.
Lectures of Andrey Tarkovsky, his interviews, memoirs **(p. 95)**.
Continuation of Irina Roubanova's article about the phenomenon of Polish cinema **(p. 154)**.
Chapters from the book by Andzey Vajda **(p. 164)**.
Interview with Andzey Vajda in "IK" **(p. 172)**.
Film critics' questionnary **(p. 176)**.

На 2-й стороне обложки и на вкладке кадры из фильмов: «Игла» («Казахфильм»), «Мерзавец» («Азербайджанфильм»), «Маленькая Вера» (Киностудия имени М. Горького), «Дни затмения» («Ленфильм»), «Холодное лето пятьдесят третьего...» («Мосфильм»)

Оформление
Рыбакова А. И.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72.
Сдано в набор 06.12.88
Подп. к печати 12.01.89 А08410
Формат бумаги 70×100 1/16,
печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6.
Печать офсетная.
Тираж 53 000. Заказ 3219
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

Поправки. В № 12 за 1988 г. на с. 73 вместо «Домик с башенкой» надо читать «Светлый ветер»; на с. 78 вместо «1986, осень» — «1987, осень». Приносим извинения нашим читателям.

©
Журнал
«Искусство кино», 1989

Дискуссии

Экран времен перестройки и гласности

После безуспешных попыток привлечь авторов нашего журнала к обзору текущего кинопроцесса редакция решила перейти, как это теперь принято, на «самофинансирование» и возложить обязанности обозревателей на собственных литературных сотрудников. Будучи людьми служивыми, они, во-первых, не могли сослаться на важные и неотложные дела и, во-вторых, оказались, что называется, более насмотрены, чем большинство наших вольноопределяющихся авторов. Как правило, сотрудники журнала смотрят около ста фильмов годового отечественного кинорепертуара, а весь репертуар — это примерно сто пятьдесят фильмов в год.

Необходимость итоговых обзоров особенно остро ощущается в последние два года, так как именно в этот период многое стало решаться не по командной воле вышестоящих организаций, а в живом взаимодействии различных творческих сил, к которому кинокритика подключается все еще довольно робко.

Предлагаем первый опыт кинообзора.

●

Н. Игнатьева. В своем докладе на одном из пленумов Союза кинематографистов В. Демин развивал мысль о монологической и диалогической культурах. О пагубности одной, которая тормозила, обедняла развитие искусства, ставила произведения в некий «общий фрунт», и тем самым создавался как бы единый спектакль, единый фильм, единое живописное полотно. И о перспективности для творчества другой культуры, исходящей из концепции социалистического плюрализма,— в этом случае предполагается открытое, равноправное соревнование разных тенденций, стилей, направлений. Сегодня, говорил Демин, мы опираемся на культуру диалогическую, а если к тому же учесть перестройку кинематографа на основе новой базовой модели, когда на студиях созданы объединения единомышленников, каждое со своей художественной программой, то у нас будет очень разное, многоплановое, многонаправленное кино.

До сего дня на страницах журнала мы не делали попыток — обобщающего характера — разобраться в особенностях современного кинопроцесса. Подводить какие-то итоги, пусть самые предварительные, было явно рано — слишком мало времени прошло после революционного V съезда кинематографистов, выходили картины, запущенные еще по сценариям, отмеченным печатью прежней эпохи. И хотя даже сейчас вряд ли кто сможет предсказать, в каком направлении будет развиваться наш кинематограф, думается, пора такого разговора пришла — ведь нынешний репертуар это уже новая кинопродукция, созданная в иных условиях, в иной социально-политической атмосфере жизни общества. И нужно разобраться, насколько наше игровое кино вписывается в контекст времени, в каких находится связях с действительностью, как использует ситуацию свободы. И что, какие вериги прошлого тянут еще назад, мешают выходить на новые рубежи. Можно ли говорить о некоторых принципиаль-

ных шагах и завоеваниях кино сегодняшнего дня или в чем-то правы те, кто склонны расценивать его состояние едва ли не как депрессию? Наверное, отвечая на все эти вопросы, нам придется коснуться многих проблем, актуальных для развития киноискусства. Проблем социальных, нравственных, общекультурных и общефилософских, а не только чисто профессиональных.

Возвращаясь к тому, с чего я начала,— к теоретической платформе Демина, я

Н. Игнатьева

думаю, что уже сейчас она начинает находить определенное практическое подтверждение. Действительно, появляется «очень разное кино». Ну, смотрите: подчеркнуто эклектичная, созданная по принципу слоеного пирога, соединяющая детектив, мелодраму, рок и образующая в результате некий фантасмагорический мир «Асса» и предельно реалистическая, жесткая, рассчитанная на шок, беспощадная в социальном диагнозе «Маленькая Вера». Динамичное, напряженное, захватывающее характерами и судьбами героев «Холодное лето 53-го...» и — достаточно статуарный, с как бы отстраненным взглядом на происходящее «Наблюдатель». Привлекающее попыткой серьезного социально-исторического анализа «Зеркало для героя», которое, несмотря на условный поворот сюжета, сохраняет конкретную фактуру «нормальной» ненормальной действительности 1949 года, и — пластически изобретательный фантастический мир «Отступника». Емкая метафорическая образность сатирического «Фонтана», верного вместе с тем правде повседневного быта, и склонность к гипертрофированным характерам и событиям комедии-гротеска «Мерзавец». Торжество изобразительного ряда в «Черном монахе». Изысканная стилизация «Господина оформителя». Кич «Воров в законе»...

Я намеренно не вдаюсь в оценки фильмов и, быть может, порой несколько спрямляю их характеристики, но делаю это с единственной целью: мне важно наглядно показать, что кинематограф сегодня старается освободиться от унификации, что в эстетических средствах и жанровых формах он стал, безусловно, разнообразнее, чем вчера. Словом, в актив современного кинопроцесса я бы записала прежде всего это разнообразие художественных высказываний, расценив его как раскрепощение от прежних ограничительных пут, как стремление обрести эстетическую свободу.

Но... Было бы наивно представить положение дел сегодняшнего кино в образе прекрасной оранжереи, где каждое растение экзотично, ничуть не походит на другое. За фильмами, так или иначе имеющими свое лицо, тянется внушительная вереница картин, которые мы привыкли называть «серыми». Недаром в наших анкетах (1989, № 1, 2) оценивающих отечественный кинорепертуар, так много низких баллов. Правда, если раньше это определение относилось прежде всего к откровенно конъюнктурным, спекулятивным лентам на «нужную» тему, к известному набору соответствующих стереотипов, то теперь «серый фильм» — это, как правило, эдакое «ничто» — полная аморфность мысли и крайне невыразительное экранное действие. Ленты эти демонстрируют явное небрежение к таким необходимым слагаемым фильма, как кинематографическое пространство, атмосфера действия, среда (в том числе и акустическая), крупный и второй план, внутренний диалог и т. д., к тому, из чего складывается образная, эстетическая реальность.

Кстати, думаю, что довольно точен был Михаил Ямпольский, назвавший свою статью «Кино без кино» («ИК», 1988, № 6), очень прицельно определил одну из неизжитых бед нашего кинематографа. Статья эта могла бы

послужить своего рода учебным пособием для режиссуры. Разговор о дефиците киноязыка, о том, что кинематограф наш в принципе больше опирается на словесную, а не визуальную культуру, не потерял своей актуальности.

Но вот, казалось бы, появились фильмы, призванные восполнить эту «недостаточность». Я имею в виду «Черного монаха» И. Дыховичного, «Простую смерть» А. Кайдановского. А радости по этому поводу не испытываешь. Вернее, радуешься тому, что могли появиться на свет и выйти к зрителю ленты, свидетельствующие об условиях творческой свободы. И огорчаешься другому явлению — самодовлеющему поиску изысканной формы, когда не мысль организует, выстраивает материал — главным становится прием, сумма приемов, выразительных средств. Происходит некая мистификация, как, скажем, в «Черном монахе». Да, нас завораживает прозрачная красота цветущего сада, прилегающего к дому Песоцких, мы почти физически ощущаем этот тяжелый сыроватый воздух в низине над прудом, близ которого так пышно разрослась необычная растительность, чувствуем тревожную зыбкость туманных рассветов... Замечательная, технически совершенная работа Юсова — образец высокого операторского искусства, превосходная экранная живопись. Однако как ни мастерски создаются на экране картины природы, тщательно воспроизводится среда обитания — они не только не приближают нас к смыслу повествования, а напротив, уводят от трагического существа тех отношений, которые складываются между героями, уводят от чеховского содержания, чеховских мыслей. Фильму недостает интеллектуального наполнения, в нем не обнаруживаешь той общей, организующей идеи, значительность и пронзительность которой говорила бы о том, почему сегодня взялся за чеховского «Монаха» молодой постановщик. Не ощущаешь, как писал Г. Козинцев, «своего эха, возникшего в душе». Формальные аксессуары, акценты-символы, к которым прибегает режиссер, мало что дают фильму, кроме эффектов внешних.

Может быть, и не стоило специально останавливаться на этой картине, тем более что великолепный ее анализ содержит опубликованная в № 11 прошлого года статья Б. Рунина, а мое восприятие фильма удивительно идентично рунинскому, если бы это направление не пытались генерализовать, объявить чуть ли не новой волной, с которой связаны надежды на будущее нашего кино. Между тем, фильмы Дыховичного и Кайдановского, в которых явно чувствуется попытка воспользоваться поэтикой, «повторить» Тарковского, как раз лишены того открытия, той новизны, той глубоко выстраданной идеи, что отличают творчество этого неповторимого художника. Они воспринимаются как некие эстетические игры, далекие от нравственного максимализма Толстого, от подлинной чеховской боли.

Увы, этой «детской болезни» оказались подвержены не только молодые, но и весьма опытные художники. Тяжкое впечатление произвел на меня фильм И. Таланкина «Осень, Чертаново...». Боже мой, к чему пришел сегодня столь расположивший к себе в свое время автор лирического «Вступления», создатель такой впечатляющей — силой художественного обобщения и глубиной эмоций — картины «Дневные звезды»! От полноты чувствования, ясности концепции, что нашли органическое выражение в образном строе этих произведений,— к разладу между формой и сущностью, который образовал пропасть, отделяющую художника от истинной реальности. В немыслимом, я бы сказала, эпатажном антураже, в искусственности среды, в претенциозной подаче материала, в сомнительных философских амбициях начисто растворился, как мне кажется, содержательный посыл картины, ее нравственный потенциал.

Подобные эксперименты, как ни претендуют их авторы на новизну и современность киноязыка, вряд ли могут продвинуть вперед кинематограф.

Думаю, одна из генеральных проблем, которая вытекает из анализа сегодняшнего кинопроцесса, — это проблема художественного мышления. Здесь, на мой взгляд, камень преткновения, спо-

тыкаясь о который, наше кино не может пока выйти на новый уровень развития.

Время сегодня такое сложное и в определенном смысле драматичное, что требует от экрана не только новизны тематической, социально острой проблематики (тут великолепные образцы, и далеко не единичные, дает наша кинодокументалистика), но, конечно же, непременного духовного поиска, глубокой разработки новых идей, новой идеологии. Дать наиболее полное знание о вещах, о которых до сих пор либо говорилось вполголоса, либо умалчивалось вообще,— это, разумеется, необходимо. Однако гораздо важнее — тем более для искусства — помогать формированию нового сознания людей, на которых обрушился невиданный поток информации, которые оказались в совершенно новой для них общественной и нравственной ситуации. А здесь, как говорится, и зарыта собака, заключено самое сложное, поскольку для этого художникам нужно пройти непростой путь от ощущений к осмыслению. Этот путь сегодня психологически особенно тяжек, он требует решительного пересмотра всей годами выработанной системы привычных установок и структур, совершенно нового подхода к реальности, нового типа мышления. Не случайно ростки нового пробиваются сегодня вроде бы в совсем неожиданных местах, там, где их, как говорится, и не ждали. Не признанные прежде лидеры — неизвестные доселе кинематографисты ставят красные флажки на географической карте нашего кино.

Размышляя о современном состоянии кино, в адрес которого приходится слышать множество претензий, я не знаю, стоит ли прибегать к таким громким определениям, как «кризис идей» или «духовное истощение». Но тем не менее где-то близко к этому может пойти наша беседа, касаясь трудных моментов экранного искусства, которые имеют свой диагноз и свое объяснение, вероятно, социально-историческое прежде всего. И в разговоре о настоящем и будущем нашего кинематографа нам, конечно же, не избежать возврата к прошлому. Без этого невозможен объективный, всесторонний анализ положения вещей, а ведь к нему, надеюсь, мы стремимся.

Для «затравки» сказанного, наверное, достаточно...

Е. Стишова. Нина Александровна права — наш кинематограф сегодня действительно выглядит неслыханно многообразным, если сравнить его с продукцией хотя бы годовой давности, когда нас все еще догоняли фильмы из эпохи застоя. И все-таки, на мой взгляд, это многообразие «для бедных». Нас, профессионалов, следящих за динамикой кинопроцесса из года в год, радует всякий неординарный шаг в сторону от стереотипа. Ну, а если взглянуть на общую картину глазами зрителя? «Холодное лето 53-го...», «Маленькая Вера» да «Воры в законе» — вот и все радости.

Появились картины-симптомы, картины, в которых скорее угадывается, чем существует в стройной системе новая духовная реальность. «Дни затмения» А. Сокурова, «Вечное сияние» А. Пуйпы, «Исповедь. Хроника отчуждения» Г. Гаврилова...

Сегодня счет наших накоплений вернее вести по отрицательной шкале. То, от чего отказался наш кинематограф, более показательно, чем его обретения. Отказался он, во-первых, от тематического подхода к жизни. Пресс темы, важной темы, актуальной темы давил на художников десятилетиями. Сегодня мы не найдем в новой киноафише ни историко-революционных, ни сельскохозяйственных, ни производственных и т. д. фильмов.

Историко-революционная тема, что долгие годы держала за горло весь наш кинематограф, ежегодно облагая данью каждую студию, под занавес разродилась двумя картинами: «В Крыму не всегда лето» — двухсерийный фильм о Дмитрии Ульянове, и «Подданные революции», где герой — комиссар — тоже лицо реальное. Оба фильма, очень слабые, замечательны своим весьма опасным сходством: в них одна мифология торопливо заменена на другую. Романтика кожаных курток, на которой обычно строились историко-революционные ленты последнего времени, строились

уже на последнем дыхании, когда реальное историческое содержание выветрилось окончательно,— подновлена романтикой «человеческого фактора». Это уже наложение нынешнего времени, текущего момента, так сказать. Пока не хлынул на нас поток картин об истории нашей революции, а это произойдет неминуемо и в ближайшее время, невредно обратить внимание на возможную опасность — замену устаревших мифологем новыми, более модными.

Е. Стишова

Далее по поводу многообразия. Наше кино годами варилось в собственном соку, вне кинокультурного контекста, который необходим как одно из условий нормального развития.

Недавно на кинофестивале «Арсенал» в Риге я впервые наблюдала, что такое многообразие истинное. Там ведь был представлен не только авангард, но и просто хорошее кино. Впервые у нас в стране были показаны картины выдающегося чешского авангардиста Яна Шванкмайера — их и в Чехословакии не очень-то увидишь. Были ретроспективы Стеллинга, Годара, американский андерграунд, картины Веры Хитиловой и Милоша Формана 60-х годов, фильмы советского «параллельного» кино и еще какие-то неслыханные кинематографические раритеты.

Когда в окружении этих картин представляешь себе наш кинематограф, становится ясна относительность нашего нынешнего многообразия и относительность наших представлений о многообразии. Такова цена десятилетий одномыслия.

Н. Игнатьева. Не могу не перебить: размышления о контексте развития киноискусства верны в принципе, но, как мне кажется, уязвимы в приложении к конкретной ситуации современного кино. Можно ли класть на одну чашу весов те первые, начальные, едва пробившиеся ростки «нового», скажем так, кино, а на другую — мировой авангард, ретроспективы известнейших западных мастеров, новую волну 60-х в чехословацком кино и т. д. и говорить об относительности нашего сегодняшнего многообразия? Правомерна ли такая операция?

Е. Стишова. Я не сравниваю, я беру эту ситуацию как норму бытования кинематографа, как принцип идеальной киноафиши.

Но вот что характерно — я не заметила энтузиазма по отношению к изыскам фестивального экрана со стороны режиссеров — а в Риге собрались все больше молодые люди. Они не бегали с фильма на фильм, а были озабочены исключительно собой.

Я бы не стала об этом упоминать, если б не увидела здесь опять-таки симптом хронической болезни, которой страдают люди нашего кино: тотальное взаимное равнодушие. Никто никому не интересен. Критики читают исключительно себя, режиссеры любят исключительно собственное творчество... И все это так естественно, органично.

Ослабленный культурный импульс или его полное отсутствие — болезнь и беда нашего киноискусства. Вне культуры не могут развиваться ни высокие жанры, ни массовые.

Реальное завоевание нашего кино — овладение новым материалом, который был табуирован, запрещен в течение многих лет. Критика чаще имеет дело не с эстетической реальностью, а с реальностью самой жизни, перенесенной на экран в масштабе один к одному.

Надо отдать должное тем режиссерам, которые взяли на себя смелость открыть для кинематографа и для зрителя эту новую реальность.

Выделилось целое направление, объединенное общностью проблематики,— это молодежное направление. Именно на этом направлении уже произошел диалектический скачок: появилась «Ма-

ленькая Вера», где проблема влюбленной пары поставлена в такой социальный контекст, что выворачиваются наизнанку все закоулки нашей жизни. Хотелось бы вспомнить еще раз такие картины, как «Пятно» А. Цабадзе и «Ступень» А. Рехвиашвили, так и оставшиеся на периферии зрительского внимания в отличие от «Маленькой Веры», которая, видимо, станет шлягером. Названные грузинские ленты представляются мне программными...

Н. Игнатьева. Они появились еще «до того». До начала кинематографической перестройки — родились в благоприятной для этого творческой атмосфере грузинской кинематографии.

Е. Стишова. И это ценно, что «до того». Концепция «неподвижного времени», развитая Рехвиашвили в фильме «Ступень», не имеет аналогий, хотя про застой уже немало картин сделано. И «Пятно» тоже представляется мне глубоким анализом времени. Анализ этот происходит при свете совести, при свете нравственного идеала.

Есть несколько картин, в которых мерцает нечто похожее на новое мышление. Хотя никто не знает точно, что это такое. Вот, кстати, «Игла». Помните эпизод, когда он и она идут на берег моря?.. А моря нет. Уже нет. На том же «Арсенале» после просмотра замечательного мультфильма П. Пярна «Завтрак на траве» коллега из Таллина заметил, глядя в сторону аплодирующих иностранцев: «Они думают, что это «сюр», а мы-то знаем — это наша жизнь». Так и у Нугманова: было море, да все вышло. И это не «сюр», а наша жизнь.

В стилистике «Иглы» чувствуется притчевое начало. Наркомания, которой страдает героиня, — это знак — знак нелюбви к жизни. Герой пытается научить свою подругу полюбить жизнь снова, простить жизнь. Притчевый язык, скрытый и оттого более действенный, интересен. А вот герой, черный герой в черной куртке, меня смущает. Он кажется суперменом, а я суперменов с детства не люблю...

Т. Иенсен. Он совсем не супермен. Это герой абсолютно другого типа.

Е. Стишова. Не знаю, Таня, пусть другого, но на меня он производит впечатление черного человека. Но если говорить о новом мышлении — что же все-таки это такое? Можно ли его описать, назвать доминантные черты? Я бы решилась выделить следующие. Первое — отталкивание от нормативов и стереотипов, прежде всего социальных. Второе — апокалиптизм. Это сознание как бы не видит будущего, на месте будущего — черная дыра, провал. Третье — своя шкала ценностей, не совпадающая ни с какой другой, известной доныне. Вот это для меня самый мутный пункт. Есть соблазн порассуждать о том, на каких путях будет осуществляться поиск новой гармонии, новый синтез. Хотя опять же проблематично, нужна ли новой душе, новому сознанию гармония, синтез? Может, ни то, ни другое не нужно, устарело, обветшало?

Л. Донец. А что такое вообще гармония?

Е. Стишова. Для себя я знаю, что такое гармония. По-моему, это миг совпадения с самой собой, очень редкий. У всех, наверное, по-разному. Но есть и объективные критерии — в конце концов, древние знали, что такое гармония. А новая гармония — это дисгармония. Эта новая гармония исповедуется рок-поколением как философия, как символ веры. Умом я вроде бы это понимаю, сердцем не откликаюсь, хоть убей. Мне очень нравятся тексты многих рок-групп, но «тяжелый металл» меня не только не освобождает — он меня подавляет. Хотя нет сомнений, что новые ритмы, мне недоступные и непонятные, открывают новую духовную реальность. Видимо, и она мне недоступна. Это очень странное состояние — есть в мире что-то такое, чего ты уже никогда не поймешь и не почувствуешь. А причина одна — дата рождения. И через нее не перепрыгнешь.

Но я готова доживать в своей системе ценностей. Они не утратили для меня своей привлекательности. Напротив. Уверена, мы только еще входим в эпоху вечных ценностей. Возрождение духа, прорыв к гармонии возможны только на путях сознания, исповедующего нравственные абсолюты. Не могу восполь-

зоваться емким понятием «религиозное сознание», потому что за ним закрепился политически «не наш» смысл. Критик И. Виноградов пишет в своей новой книге об «этической невменяемости» стихийного безрелигиозного сознания». Сегодня эта характеристика проецируется не только на литературных и экранных персонажей — на художников!

Форму, язык в наше время ищет не только искусство, не только кинематограф — язык и форму ищет вся наша жизнь. Очень наглядно видна сегодня прямая связь между бесформенностью нашей социальной жизни и нашего искусства. Вот драма, которую переживает все наше общество — все и каждый. Это и есть кризис — кризис сознания и сопряженный с ним кризис формы.

П. Шепотинник. А мне кажется, что постоянные жалобы на хронический недород нашего кинематографа, в первую очередь игрового,— от лукавого.

Комплекс неполноценности, который ему пытаются навязать как притихшие консерваторы («Прокололся Соловьев со своей «Ассой»!), так и наиболее нетерпимые радикалы («Где новый Тарковский? Что Герман? Подать сюда Пальмовую ветвь! А вот Бертолуччи!.. А вот Вендерс!..»), может ему только повредить.

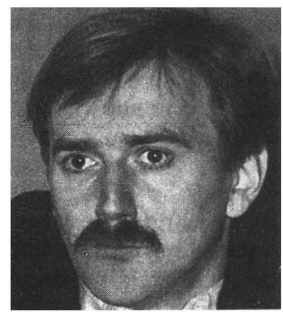
Не надо нам, кинокритикам, сейчас навязывать режиссерам свое вечное дурное настроение, они и без того обессилели от затянувшегося (не по их воле, к сожалению) конструирования и утверждения столь желанной (или уже — не желанной?) «новой модели»...

Когда в активе кинематографа есть «Перемена участи» и «Маленькая Вера», «Холодное лето...» и «Холодный март», «Анемия» и «Мерзавец», «Дни затмения» и «Сад желаний», «Игла», «Господин оформитель», «Ашик-Кериб» — да все это едва ли не за год — плюс шквал документального кино, где есть все — от засохшего Арала до Юрия Любимова, наша ипохондрия, по-моему, выглядит остаточным явлением застойного времени.

Излишний скепсис кажется проявлением опять же некоей духовной несвободы. Несвободы от вечной усталости ожидания.

Мы очень склонны эту несвободу подмечать в других, а сами больны ею не меньше.

Меня как раз радует, что кино сегодня несет в себе черты какой-то инфантильной, отроческой нестабильности, мутации. Все самое интересное и неожиданное появляется не там, откуда мы этого ждали. Так возникли Р. Нугманов, В. Мустафаев, Ю. Мамин (взлететь на олимп жанрового кино труднее, чем завоевать славу авангардиста, фильм которого состоит из гениальных царапин на пленке), И. Минаев, О. Тепцов, наконец, В. Пичул, озаривший хирургическим люминесцентом «Маленькой Веры» сверхзастойную студию имени М. Горького.



П. Шепотинник

Все это — как бы случайно, как бы вопреки. Вопреки гиганту «Мосфильма», назло темпланам, назло Центральному телевидению, которому посвящен, как известно, фильм «Игла».

Вы скажете, опять энергия минусов, энергия отрицания?

Да, отсутствие Тарковского дается нашему кинематографу очень тяжело. Идеалы сузились до усталых романтических воззваний любимого мною А. Макаревича. «Сталкер» воспринимается сейчас уже чуть ли не как чистой пробы классика, почти икона, и тем самым мы с некоей академичной холодностью обрадовались узаконенной гениальности Тарковского и начинаем как-то остывать в вечном сомнении увидеть хоть в отдаленном будущем некую равнозначную ему фигуру.

Кино стало инфантильным, податли-

вым на любую игру: «Асса» тому прекрасный пример. Оно легко откликается на любые соблазны со стороны более влиятельных искусств. Недаром агрессивная рок-культура так легко и без особых уличных боев вступила на его территорию и заняла самые выгодные позиции. Недаром такие подчас смехотворные формы принимает повсеместная сексуализация отечественного кино.

Мы в кино за долгие годы абсолютно потеряли инстинктивное ощущение свободы, без которого развитие искусства невозможно, и одолжили его взаймы у настырных охрипших рокеров, за что теперь их еще и осуждаем. Спасибо надо сказать! Правда, есть опасность, что они могут слишком быстро повзрослеть, и неизвестно, чем это обернется.

Так или иначе, именно они нам дали героев-88 — этакого меланхоличного «валета пик» — Виктора Цоя, высокомерно-сентиментального Б.Г.[1], напористого Ю. Шевчука. Перед ними, перед их пассивным, похожим на сновидение героизмом, перед их вызывающей естественностью киснет враз весь Театр-студия киноактера с пополнившими его выпускниками ВГИКа за десять прошедших лет.

Это тебе не ВГИК, не дочки-матери, это содержание времени, это ритм поколения, все без обмана.

Кино еще может год-два, не больше, продержаться на этой подпитке. Впрочем, тут надо подумать. Это особый вопрос, можно его где-нибудь когда-нибудь обсудить.

Кстати, по поводу стимуляторов роста кинематографической активности. Так же, как и рок-культурой, наше кино обогатилось — косвенно, не впрямую — опытом новой поэзии. Знак времени — присутствие гротескного Юрия Арабова в качестве духовного собрата Александра Сокурова.

Далее.

Бесхитростность ситуации заключается в том, что она как-то сразу заставила всех снять все и всяческие маски.

Муратовой не надо перестраиваться. Ей просто не надо мешать. То же самое можно сказать и о Сокурове, который, на мой взгляд, обогнал самого себя в «Днях затмения». Опять же особый случай, предмет нашего тяжелейшего кинокритического равнодушия. Не права, рассуждая об этом фильме, Татьяна Москвина в своем ироническом пафосе (см. «ИК», 1988, № 12).

Так вот, ситуация случайной, как бы незапланированной свободы застала многих врасплох. Если бы мы больше за нее дрались в застойные периоды, может быть, все выглядело бы и не так парадоксально.

Она обоюдоострая, эта свобода. Все стало ясно, у кого какой характер, у кого какой аппетит, у кого какие претензии, у кого какие комплексы.

Игорь Таланкин оказался (в фильме, конечно) весьма неуравновешенным лириком, снял чуть ли не апокалиптический фильм «Осень, Чертаново...», который так же далек от «Выбора цели», как и от реального Чертанова.

Сергей Бондарчук — по слухам — увлекся не на шутку «Колымскими рассказами» В. Шаламова.

Никита Михалков доказал, что умеет ставить свободно конвертируемого Чехова, из-за чего я испытываю к нему уважение. Уважение особого рода — не как к автору «Пяти вечеров», а как к конкуренту Стивена Спилберга или Ридли Скотта — тем, кто *знает, что нужно*.

Киномолодежь — та (пока, во всяком случае) *не знает, что нужно*.

Она угадывает свою аудиторию потому, что беспроигрышно осязает, чувствует. Она во власти захватившей наше искусство эмпирии эклектики.

Можно назвать это и иначе — постмодернизм. Молодежь (это и про меня тоже), кажется, становится жертвой собственного мироощущения, что столь же современно, столь же простительно, сколь и не безопасно для искусства. Мы как-то перестали допускать хоть какую-то классичность в обработке материала — для нас сам факт открывшейся возможности естественно существовать в неупорядоченной жизни есть и «аз» и «я». Все вместе, все скопом.

[1] Б. Г.— Борис Гребенщиков.— *Прим. ред.*

Весь мир становится похожим на передачу «До и после полуночи», сначала — про Калитниковские захоронения, а потом — «Мисс Европа».

Религия эмпирии? И не удивительно.

Мы каждый вечер раскрываем рот, включая телевизор, выясняя, что мало что про себя знаем. Наша эстетическая жизнь еще не в полной мере насытилась жизнью реальной, материально-вещественной, исторической. Через это надо пройти. Этим надо переболеть. Мы весело, под «ДДТ» болеем.

И это тоже хорошо, я этого не боюсь.

Я уже сказал, что в ситуации «без Тарковского», когда последним духовным светом для нас стала громада «Покаяния», пастырем игрового киноискусства становятся соседи. Документальное кино. Герц Франк с его «Высшим судом». Или «Пейзаж с можжевельником» А. Хржановского, лишенный какой бы то ни было перестроечной суеты.

Перестройка. Гласность. Только не надо ее все-таки понимать, как соревнование в децибеллах. Прочтешь В. Гроссмана и подумаешь: боже ты мой, а все было уже сказано! В замечательном фильме Г. Панфилова «Тема» есть эпизод, который усечен, надо понимать, из цензурных соображений: на дальнем плане И. Чурикова истерически прощается с диссидентом — С. Любшиным. Гениальность сцены выросла из этого усечения: актрису почти не слышно, не видно в глухом углу кашированного экрана, запечатлевшего малогабаритную советскую кухню. Классический эпизод. Теперь представьте себе этот же эпизод в интерпретации особо рьяных поборников гласности: тот же монолог произносится впрямую на зрителя. Сразу захочется его куда-нибудь увести, спрятать — так, чтобы трагедия шла из недр, из глубины, полуслышно, а не с трибуны.

Не случайна стабильность Абдрашитова — Миндадзе, которые гнут свою линию тихо, точно, не скользя на бегу и всегда выигрывая. А именно они предвидели все наперед, сняв почти уже хрестоматийного «Плюмбума».

Самый типичный кадр-88 — эпизод в милиции из «Фонтана» Ю. Мамина, когда усталая, затраханная советская женщина кричит нам, забыв, что мы только-только успели отхохотать, про свои несчастные 120 рублей в месяц, размазав по лицу жирный грим.

Жизнь убивает жанр. Она еще чересчур сильна, эта жизнь, чтобы мы могли ее игнорировать. Так что не до жанра, не до Спилберга. Сначала надо, как говорится, выстоять в очереди за сапогами. Мы — в конце очереди. Мы — в начале пути. Словом, «черный квадрат» какой-то. Начало начал и конец всему одновременно.

Но, честное слово, мне не страшно. Мне весело. «Жить стало лучше». Я заговорился, кажется.

Л. Карахан. Мы действительно в конце очереди за сапогами, и ты правильно говоришь, что это убивает жанр. А нередко убивает и высокую художественность, которая подменяется важными, необходимыми, но чисто публицистическими, по сути, реакциями на жизнь, предъявляющими, однако, претензии на образную полновесность.

Е. Стишова. «Сверхлитература», как называет это А. Адамович. Но публицистичность все равно останется публицистичностью вне зависимости от длины очереди и даже более страшных перспектив. Так что идея Адамовича как теоретическая игра любопытна — почему бы нет? А вот в качестве критерия оценки реальных художественных процессов «сверхлитература», «сверхфильм» — это все же от лукавого. В анамнезе того и другого — кризис художественного сознания и кризис разума, если хотите. Реальность достигла такой степени абсурда, что разум не в состоянии ее осмыслить.

Л. Донец. Я думаю, что нельзя рассматривать художественность как что-то неподвижное, застывшее. Художественность — это процесс, в котором есть период художественного освоения материала, резкого сближения с реальностью и конкретными ее формами. Вспомните «физиологический очерк», с которого начиналась натуральная школа, из которой потом вырос Гоголь.

Е. Стишова. Ты права, но тогда ведь тем более не следует говорить о новой художественности. Она еще не началась.

Е. Левин. Кстати, когда появились физиологические очерки, их за художественную прозу никто не выдавал. Это были именно очерки.

Л. Донец. Нет, выдавали, и Белинский выдавал это за прозу. Будучи провозвестником реалистической системы, он говорил именно о том, что это — начало той новой прозы, в которой уже заложены основы метода. Так можно ли отрывать вершинные достижения от зерна, положившего начало росту?

Е. Стишова. Давайте сойдемся на том, что художественность в самом деле способна накапливаться, но не будем завышать оценки: начало, апробация материала, это все-таки не вершинные достижения и уж тем более не «сверххудожественность». Если освоение материала не выводит в конце концов к вершинам искусства, то оно неизбежно теряет свою ценность. Вспомните, как нов и необычен был эмпирический материал, связанный с молодежной проблематикой, мы прямо рты раскрыли, но подлинных откровений на этом пути пока не случилось, и ажиотаж наш несколько поутих.

Т. Иенсен. Мне бы тоже хотелось сказать несколько слов о молодом герое, так или иначе запечатленном нашим кинематографом.

Но сначала я попробую определиться по отношению к термину «кризис», коль скоро он уже сегодня прозвучал.

В последние год-два многие говорят о кризисе кинематографа. Да, безусловно, сейчас кризисное время, однако, мне кажется, это должно не пугать, а обнадеживать. И мною вовсе не оптимизм движет — качели истории не позволяют расслабляться в идиллических прогнозах. Но так как в наши дни время качнулось в сторону большей свободы, это не могло не отразиться и на кинематографе. Правда, под кризисом, как правило, понимают падение среднего уровня искусства. Однако о каком падении может идти речь, когда еще несколько лет назад так называемый средний фильм был не просто серым, а словно из папье-маше, ни к элитарному искусству, ни к массовому не имеющий даже приблизительного отношения. В основном это был некий суррогат стереотипов, кочующих в разных наборах из одной картины в другую, некоторые из них более честные, менее фальшивые, но все из одного родового гнезда, как будто выращенные в пробирке. Сейчас как бы то ни было происходит ломка, болезненная, недостаточная, во многом поверхностная, но тенденция к какому-то пускай маленькому, робкому, в силу отпущенных способностей, поиску чего-то нового, своего — очевидна. И хотя беспомощность, безвкусица нынешних серых фильмов, лишенных формо- и смыслообразующего канона, стала явственнее, названная выше тенденция несомненно более конструктивна, чем нацеленная на выравнивание всех под одну гребенку.

На российской почве всегда пышным цветом расцветало стремление к некой идеальности — своеобразный максимализм идеальности. Идеальная свобода, идеальное государство... Поэтому не случайно, что именно тогда, когда в сфере социальной и политической жизни начинаются какие-то либеральные преобразования, среди мыслящих людей раздается так много недовольных голосов. Но, мне кажется, идеальностью могут меряться только нравственные и духовные постулаты, иначе это приводит к тотальным историческим иллюзиям и разочарованиям. В наши дни, когда долгожданный «глоток свободы» получен и появилась возможность движения, в частности, и в кинематографе, мне кажется, не время посыпать голову пеплом, мотивируя это тем, что на второго Тарковского сейчас трудно рассчитывать. Но ведь даже в самые благополучные исторические периоды рассчитывать на гения нельзя. И кроме того, в годы, теперь именуемые застоем, в кинематографе обычно всеми признавалась лидирующая обойма, назывались пять-шесть имен, это были как бы горные вершины, а все остальное располагалось существенно ниже. Сейчас, несмотря на то, что многие «из бывших» по-прежнему остаются властителями дум: А. Герман, А. Рехвиашвили, Ю. Норштейн, О. Иоселиани, Т. Абуладзе, — среди критиков весьма распространено мнение,

что кинематограф уже «не тот». Но, быть может, это как раз свидетельство того, что нет такой зияющей пропасти между средним уровнем фильмов и «горним», какая была раньше. Конечно, настоящий художник во все времена выбирает свой путь, отличный от усредненного, а свой путь, как известно, всегда чреват — и можно не выстоять, меньше создать, меньше прожить. Но никакая сила не могла бы заставить Тарковского вместо «Сталкера», например, снять фильм

Т. Иенсен

на заказ. Однако общественная ситуация даже в те годы, которые Ахматова называла «вегетарианскими», была такова, что свободно работать не мог не только мастер, что ему как бы по статусу положено, но и ремесленник. А ведь от профессионального уровня именно среднего звена во многом зависит, насколько будет возделана и удобрена почва зрительского восприятия, готового или не готового к откровениям своих пророков.

Здесь говорили о «Холодном лете 53-го...» По-моему, это пример того крепкого профессионализма, к которому может стремиться сегодняшний средний фильм. А еще пять-семь лет назад об этом даже трудно было помышлять. И не только в силу общей политической ситуации. В самой кинематографической среде не было того необходимого для любого искусства бродильного начала, тех дрожжей, на которых быстро подходят, не заставляя себя ждать годами, такие фильмы, как то же «Холодное лето...»

Но и в нынешних условиях, когда, казалось бы, времена идеологического прессинга уходят в прошлое, кинематограф в сравнении с другими видами искусства в сложном положении. Литература, поэзия, живопись, музыка, минуя официозное признание, имели возможность своего подпольного (нередко в прямом смысле этого слова) развития, у них был свой, пусть малочисленный, круг читателей, слушателей, зрителей. Все эти годы формировались разные, иногда диаметрально противоположные направления авангардизма: сюрреализм, гиперреализм, поп-арт, соцарт, метапоэзия. То есть искусство пробовало себя на разные режимы. Кинематограф вообще был этого лишен. Только некоторые маститые режиссеры позволяли себе какие-то вольности. Все остальные существовали в полном отсутствии свободного выбора. Но ведь все авангардные направления, так или иначе бытующие в мировой культуре, возникали из запросов времени и по-своему его выражали. В нашем кино ничего этого не было стопроцентно, поэтому сейчас ему приходится преодолевать жуткую пропасть, почти как среднеазиатским народам, которые, минуя стадию капитализма, сразу от феодализма вынуждены были переходить к социализму. Если по отношению к западному кино пишут о кризисе постмодернизма, то мы еще и не начинаем изживать собственно модернизм. Однако сейчас поставить перед собой задачу перенимать и опробовать все эти «измы» — то же самое, как Грушницкому «донашивать» фрак Печорина. Уж коли они естественно и органично не родились в недрах самого кино, то искусственные, да еще такие запоздалые попытки овладеть тем или иным художественным методом могут окончиться только копированием чисто внешних приемов и, как следствие, разнузданным эпатажем, отдающим провинциальностью.

Исходя из тех объективных и субъективных обстоятельств, в которых сегодня существует наш кинематограф, кто-то констатирует кризис, кто-то рост. На самом деле разница определяется характером прогнозов на будущее. А то, что время сейчас на переломе, отмечают все, в том числе и на нашей дискуссии. Поэтому так много сопутствующих пе-

релому хаоса, разброда, эклектики. Стремление к разнообразию, к полистилистике, к полижанровости зачастую оборачивается эстетической сумятицей и безвкусицей, стремление быть не похожим на всех, продемонстрировать индивидуальность — всеядностью и неразборчивостью. Кроме того, спекуляции на темы, о которых, как о боге, нельзя говорить всуе, погоня за жареными фактами, установка на горяченькое может привести к созданию новых стереотипов, которые, наверное, не менее безнравственны, чем прежние. Излюбленная мысль Достоевского, что свобода без нравственного канона граничит со вседозволенностью, не устаревает. Тем более когда даже прививка к свободе проводится у нас порой как кампания. Но будем надеяться, все эти камни преткновения для кинематографа еще за горами. Сейчас у него более насущные проблемы. Освободиться от монолита, от униформы, от единомыслия, единоритмия, единостилия. И мне кажется, мы присутствуем не при рождении, конечно, а при некоем толчке, последствия которого необратимы, когда поиски киноязыка вменяет себе в обязанность почти каждый режиссер, приступая к работе над фильмом. Без этого теперь прожить трудно. И это не может не обнадеживать.

Помимо тенденции к многоликости, разноформенности кинопоэтики также кажется явной тенденция, направленная на создание собственно художественного пространства фильма. Искусство всегда как бы балансирует между двумя полюсами: условности и правдоподобия. Метроном времени попеременно диктует то ослабление, то усиление акцента на одном из этих полюсов. До недавних пор в игровом кино господствовала установка на правдоподобие (разумеется, те самые пять-шесть имен были свободны от какой бы то ни было установочности). Рукотворная экранная материя, начиная от павильонных интерьеров, кончая ходульными «прописными» характерами героев, выдавалась за правду жизни. В лучших же своих образцах такое кино начинало использовать законы документалистики. Сейчас явный крен в противоположную сторону. Построение некоего художественного космоса не только не ретушируется, не маскируется, а чуть ли не программно акцентируется. Именно художественная реальность со своими законами, логикой внутренних связей почитается за искомую и самоценную. Если можно так сказать, пафос документальной реальности сменился пафосом реальности метафизической. И это так или иначе прослеживается на всех уровнях. И в таких разных, иногда полярных фильмах, как «День ангела», «Дни затмения», «Господин оформитель», «Асса», «Сад желаний», «Отступник», в фильмах А. Кайдановского и И. Дыховичного.

Мне бы хотелось выделить еще одну тенденцию — к постановке «проклятых вопросов», то есть она была всегда, но если раньше это была вотчина больших художников, то теперь в мощной струе социально-публицистических молодежных фильмов, захлестнувших экран, то там, то здесь слышатся гамлетовские интонации. Хотя, конечно же, в основном это так называемое «папино кино», независимо от возрастного ценза его создателей, что чревато и профанацией, и заигрыванием с молодежью. В этом смысле очень интересен феномен «Ассы». Я не сомневаюсь в чистых помыслах и искреннем желании понять молодых у создателей фильма. Кроме того, у картины масса поклонников, пытающихся ее, на мой взгляд, эстетическую пошлость перевести на язык модных терминов: коллаж, программная эклектика, обусловленная постмодернизмом, самоирония и т. д. Но мне кажется, что потребность самого автора быть все время на острие современности вылилась у него в такого рода претензию, стремление овладеть суперсовременным языком — в совмещение настолько разнохарактерного, что даже те, о ком и ради кого делалась эта картина, воспринимают ее как пародию. Лично мне «Асса» напоминает повествование маркиза де Кюстина о России. Это попытка чужестранца, совершившего экскурс в совершенно иной мир, который ему представляется экзотически роскошным, и набравшегося чисто внешних

примет от сленга до излюбленных жестов, до манеры приветствовать друг друга,— выдать все это на гора, как переваренное, претворенное. В «Кинопанораме» Виктор Цой сказал примерно следующее: «Я рад, что мое появление в финале «Ассы» так чужеродно, как заплатка». В финале картины он поет свою знаменитую песню: «Мы ждем перемен». «Электрический свет продолжает наш день, и коробка от спичек пуста, а на кухне синим цветком горит газ. Чай на столе, сигарета в руке — эта схема проста. И больше нет ничего, все находится в нас». Для того чтобы понять эту «простую схему», что безусловно двигало авторами фильма, не обязательно ее подавать как коробейники — «здесь и ситец и парча», не обязательно ее рекламировать с безудержной лихостью первопроходцев, все сваливая в одну кучу, и тогда знаменитый гребенщиковский «Мочалкин блюз» становится функционально задействованным как шлягер, а его божественный «вол, исполненный очей», где хочется слушать каждое слово, аранжирует крепнущее чувство героев, а джентльменский набор проблем так называемых неформалов, прослоенный видениями из Эйдельмана, нанизывается на стержень жесткой, едва ли не бульварной мелодрамы с непременными убийствами в конце.

Насколько в этом смысле строже и художественнее финал фильма «Игла». Авторам «Иглы», действие которой изначально балансирует между жизнью и смертью, не потребовалось трупов, крови, сильных ощущений, чтобы сказать свое слово о тех, про кого Цой поет: «Мама, мы все тяжело больны, мама, я знаю, мы все сошли с ума».

Мне кажется, что на таких фильмах, как «День ангела», «Пятно», «Игла», которые в общем делали молодые люди, полученная ими прививка от лжи, от сентенций, готовых формулировок, истин в последней инстанции сказывается и на самом художественном методе. Боязнь прямых слов приводит не к иносказательности даже, не к эвфемистичности, а к большей сдержанности, скромности средств выражения. Даже в фильме «День ангела», где в конце идут программные монологи о богоискательстве, о смысле сущего, где все говорится не косвенно, а в открытую, многоголосие разных духовных позиций уводит зрителя от какого-то конечного ответа, который, казалось бы, звучит в каждом отдельном высказывании. Вообще в этих фильмах и в самой постановке вопроса есть какая-то неоднозначность. На мой взгляд, «Игла» — фильм принципиально нового мышления и в смысле формы, и в смысле содержания. Вот эта «фенечная психология»...

М. Сулькин. Какая?

Т. Иенсен. «Фенечная» — то есть тотальный розыгрыш, «прикол». Она конструктивно заложена в самой структуре фильма. Посвящение телевидению, о котором уже говорил Шепотинник, игры с убыстренным и замедленным голосом, авторский текст, интонационно неадекватный происходящему,— все это не просто «шутка юмора». Это конечные проявления единого художественного метода. Но самое главное, отчего рождается острое чувство современности происходящего на экране,— новое ощущение свободы, которое чрезвычайно подвижно во времени и уже отличает героя «Иглы» от героя «Пятна». Надо сказать, что Виктор Цой, исполнитель роли героя фильма, и в жизни — один из героев нынешнего поколения. У него даже есть такая песня: «Доброе утро, последний герой, тебе и таким, как ты». Он и сам этот последний герой предапокалипсисного времени. И на мой взгляд, он совершенно не супермен, не «черный человек», как говорила Лена. Напротив, он скорее романтик, просто нового типа, нового склада, у него даже есть такая песня — «Неоромантика». И он — тот, кто созывает своих по крови: «Верь мне, я знаю, нам надо быть вместе», «Попробуй спеть вместе со мной, вставай рядом со мной», «Группа крови на рукаве, твой порядковый номер на рукаве». У него много такого. Помните фильм «Йя-ххa!», эпизод в котельной, где работал Цой? Его фанаты сидят на земляном полу и впрямь как первые христиане в катакомбах, а Цой как проповедник нового времени:

Мы хотим видеть дальше, чем окна
дома напротив,
Мы хотим жить, мы живучи, как кошки.
И вот мы пришли заявить о своих
правах,
Слышишь шелест плащей, это мы.
Дальше действовать будем мы...

Е. Стишова. Прости, я тебя перебью, поскольку душа горит. Я всей своей «группой крови» против генерализации, апологетизации молодежного протеста. Против объявления его истиной в последней инстанции.

Т. Иенсен. Конечно, они так же не несут истину в последней инстанции, как и мы, но сейчас начинается их время, их поколение пришло утвердить себя в правах, потом оно, естественно, сменится другим, но сейчас мы должны...

Е. Стишова. Отойти в сторонку?

Т. Иенсен. Ну почему? У каждого поколения свои радости жизни.

Е. Стишова. Мне новое поколение представляется абсолютно зацикленным на себе.

М. Сулькин. Невозможно же генерализировать все поколение. Посмотрите, что делается на митингах, какие интересные ребята сейчас выступают, они совершенно вписаны в общественную жизнь и не говорят: «папино кино», не «папино кино».

Т. Иенсен. Естественно, что не все семнадцатилетние такие, но ведь и не все, кому в 60-х было двадцать, стали шестидесятниками. Всегда в поколении есть несколько лидирующих групп, иногда мировоззренчески противоположных, но чем более трагично само время, тем трагичнее его герои.

М. Сулькин. Сейчас в ЦК комсомола идут дискуссии с неформальными группами...

Т. Иенсен. Конечно, наша страна так огромна, и у ребят в Южно-Сахалинске, может быть, не совсем такие проблемы, как, например, у ленинградских. И тем не менее если раньше, куда ни приедешь, везде на магнитофонах крутили Высоцкого и Окуджаву, то теперь это Гребенщиков, Цой, Шевчук... Я в этом году была на Белом море, и в старинном поморском селе за полярным кругом, и в кельях реставрируемого Соловецкого монастыря слышала записи все тех же рок-групп, что и в Москве. Мне кажется, что в последнее время в самоощущении молодых — даже по отношению к герою «Пятна» А. Цабадзе, я уже не говорю о герое фильма «Ступень» А. Рехвиашвили — появилось какое-то новое качество, которое в тех или иных формах удалось запечатлеть нашему кинематографу. Да, нынешний «герой нашего времени» по-прежнему разобщен с миром, но, как поет Цой: «Я один, но это не значит, что я одинок». У них появилось это «мы». «Мы, дети проходных дворов, найдем сами свой цвет». У нашего поколения начала 70-х не было такого «мы».

Е. Стишова. Но в этом есть и ограниченность, они не хотят сливаться с культурной традицией.

Т. Иенсен. Ну, по-моему, сказано слишком категорично. Конечно, в своем отрицании они и палку перегибают, и от чего-то по неведению отказываются, но нельзя не признать, что в отличие от многих поколений перестроечного, революционного сознания они не жгут костров из книг на площадях. «Я не хочу победы любой ценой, я никому не хочу ставить ногу на грудь, я хотел бы просто остаться с тобой, но высокая в небе звезда зовет меня в путь».

Е. Стишова. У меня ощущение, что мы по обыкновению бросились из огня да в полымя. Гонения на рок и рокеров сменились модой на рок-культуру и заигрыванием с ней. Некоторые пытаются бежать за рокерами, «задрав штаны»...

Л. Карахан. Ну, а если не заигрывая и не задирая штаны — вы допускаете такой вариант?

Е. Стишова. Я тоже пытаюсь их понять, но безудержного восторга у меня не получается.

Т. Иенсен. Восторг не восторг, но мне очень нравятся многие их песни, в них есть такой силы трагические строки...

Е. Стишова. Каждое советское поколение было трагическим, кроме, быть может, поколения 20-х годов, которое не понимало, что оно трагическое.

Т. Иенсен. Сейчас само человечество в более трагической ситуации, чем раньше, поэтому и поколение, которое приходит нам на смену, более трагично,

они еще острее ощущают весь груз общечеловеческих проблем, которые несли мы. Их упрекают в категоричном, едва ли не воинственном отторжении всего «папиного», но у них ощущение одиночества тотально, поэтому они хотят сбиться в свою группу, а то, что они не приглашают нас с собой, в этом ведь мы виноваты.

Е. Стишова. И в группе можно остаться одиноким... Ведь побочные явления есть и у атомарного способа существования — не только коллективистского...

Т. Иенсен. Быть может, но вслушайтесь в тексты их песен. Они говорят о самом сущностном, о чем мы в свое время думали не столь напряженно.

Е. Стишова. Я знаю их тексты: «Революция, ты научила нас верить в несправедливость добра»,— поет Шевчук. Я знаю их песни и внимаю им, но я не чувствую рефлексии их поколения...

Т. Иенсен. А по-моему, и способ их существования, и способ мышления, и способ чувствования замешаны на рефлексии.

Н. Игнатьева. Интересно, что с ними будет, когда они сами станут папами. К чему приведет это «чувство клана», и сумеют ли они в итоге найти этот «свой цвет». Хотя не трудно понять истоки разобщения, отторжения, как здесь говорилось, от всего «папиного», но, может быть, размежеваться стоило, чтобы затем все-таки объединиться? Чтобы восстановилась «связь времен», продолжилась та самая культурная традиция, о которой упоминала уже Елена Стишова.

Е. Стишова. Говорят, что они особенные. А наше поколение, что, не особенное?

Т. Иенсен. И наше поколение было особенное, как любое поколение, когда оно находится на пике своего исторического развития.

Е. Стишова. Ваше поколение начала 70-х и наше поколение начала 60-х — это разные вещи. Конечно, у каждого поколения своя история, поэтому ни одно ни лучше, ни несчастней другого.

Е. Левин. Я знаю только одно счастливое поколение: которое росло в 37-м году... То, которое погибло на войне.

Е. Стишова. А нашему поколению пришлось пройти через такую мировоззренческую ломку, чтобы стать людьми!

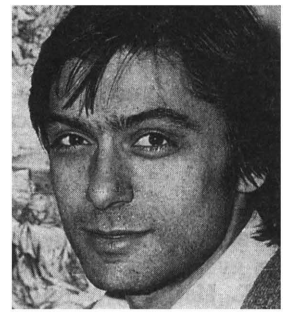
Т. Иенсен. Конечно, это страшно. И ты права, как это можно измерить, что хуже: трезво смотреть на мир, не строя иллюзий, или так переломать себе хребет, как многие из вас. Просто время, в которое мы сейчас живем, более подвержено тотальным страхам и ощущению безысходности, и в двадцать лет со всем этим нелегко справиться. Я не буду говорить о вашем поколении, о нем я могу лишь догадываться, так же, как о поколении 80-х, я скажу о нашем. У нас тоже были свои трагедии и очень серьезные. Наши лидеры либо спивались в одиночку, либо эскейпировали, уходили «во внутреннюю эмиграцию», неважно «здесь» или «там», а приспособленцы в это время растили принципиально новое поколение прагматиков. И мне кажется, что на круг мы были гораздо более компромиссны. Позиция сегодняшних молодых в социальном смысле более взрывоопасна, но она честнее, жестче, а от этого — труднее. И быть может, из исторических катаклизмов, которые выпадут на их долю, они выйдут с бо́льшим достоинством, чем мы, и с меньшими потерями.

Л. Карахан. Давайте вернемся к кинематографу. Я вот что хочу сказать. Намечено много новых тенденций. Но остается вопрос: что эти тенденции объединяет в целое кинопроцесса? Можно ли говорить о более или менее устойчивой его структуре? Можно ли установить некие первоосновы процесса? Выведение формул и построение схем — дело неблагодарное. И все-таки я попробую, ибо невозможно каждый раз начинать от печки, необходимо по крайней мере попытаться сориентироваться в новом кинематографическом пространстве, пусть даже и заблуждаясь, ошибаясь на первых порах. Тем более что сейчас, в переходный период, на сломе, структурообразующие элементы, обычно скрытые рутинным течением процесса, наиболее доступны для анализа.

Первое, что необходимо отметить. Идет разрушение старой структуры ки-

нопроцесса, основанной (как, впрочем, и прежняя структура всего общественного сознания) на культе идеологии и на идеологической монополии государства. Я назвал бы эту структуру «застойной дихотомией». В начале 80-х, принимая пост главного редактора нашего журнала, Армен Николаевич Медведев сказал, как вы помните, примерно следующее: те, кто считает, что есть кинематограф Тарковского, но нет кинематографа Матвеева, едва ли смогут работать в журнале без проблем. Тогда никто ничего не ответил на этот «ультиматум». Мы хотели работать без проблем. Что же касается Армена Николаевича, то он, в отличие от нас, последователен и верен кинематографу Матвеева по сей день. Уже в перестроечные, «опальные» для Матвеева времена вел телепередачу, посвященную его творчеству. Так вот та старая формула была, по сути, блестящим выражением специфики кинопроцесса тех лет, определением его структуры.

С одной стороны — *официозное кино*, приемлющее или уж, во всяком случае, не оспаривающее идеологическую монополию государства (в лице Госкино). Внутри этого образования были свои градации. Бесспорное первенство принадлежало элите государственных художников, где первым из первых был С. Бондарчук. Не случайно именно на него с особой яростью обрушилась критика, как только началось крушение идолов. Феномен Бондарчука как государственного художника требует, наверное, специального изучения, ибо он, делая неофициозную «Степь» или даже полемичную по отношению к господствующим идеологическим установкам картину «Они сражались за Родину», продолжал оставаться символом государственности в кино. Очевидно, действовал мощный стереотип: Бондарчук — истинно народный артист. Этот стереотип был сработан еще при Сталине. Государственными художниками были и Е. Матвеев, и Ю. Озеров. Однако им, в отличие от Бондарчука, приходилось еще и выбором темы, способом ее интерпретации постоянно доказывать свою государственность. Не всегда, впрочем, официозная, государственная тема выводила в элиту. Почти что вошел в нее С. Ростоцкий, чуть меньше преуспел В. Наумов, звездный час И. Гостева был связан с покровительством высокого соавтора С. Днепрова-Цвигуна, поставивший «Вкус хлеба» А. Сахаров в общем-то и не приблизился к этой элите. Но государственная тема — это тоже немало. Взявшийся за нее пользовался покровительством, опекой и защитой, хотя и по второму разряду. По третьему разряду доставалось тем, кто исполнял



Л. Карахан

государственную установку — ну, скажем, на завоевание массовой аудитории. Тут чествовались прежде всего фильмы — такие, как «Москва слезам не верит», «Экипаж». Авторов же хотя и ласкали, но неприкосновенность им не гарантировали и даже могли держать их на подозрении, как В. Меньшова, которого не выпустили даже на вручение «Оскара» в Американской киноакадемии.

С другой стороны — *кино неофициозное*. Здесь действовали не департаментские, а собственно художественные критерии. Но все же критерии особого свойства. Неофициозное кино, вообще не подразумевающее существование идеологической монополии государства, как, например, «Комиссар» А. Аскольдова, не могло рассчитывать на участие в кинопроцессе. Такие фильмы затаптывали, не позволяя им даже приблизиться к экрану. Право на прокат своих фильмов получали лишь те непокорные художники, которые, учитывая реальные условия, могли переиграть, обойти, обвести вокруг пальца бдительного монополиста. Естественно, что ни о каких художественных школах или, не дай бог, группах речи быть не могло. Не случайно

в начале 70-х было окончательно разгромлено «поэтическое кино» во главе с С. Параджановым, отправленным под прикрытием уголовных статей за решетку. Всякая школа — угроза монополии. К концу 70-х структура неофициозного кино определялась отдельными, индивидуальными, на свой страх и риск прорывами сквозь сети идеологической монополии. В те годы покойный Константин Лазаревич Рудницкий выделял четыре фигуры: А. Тарковский, О. Иоселиани, И. Авербах, Г. Панфилов. Позднее в этот ряд прорвавшихся попали А. Герман, Р. Балаян, А. Рехвиашвили.

Нельзя сказать при этом, что кино официозное и неофициозное существовали в полной независимости друг от друга. Взаимоотталкивание предполагало и определенный уровень взаимодействия. К тому же граница была открытой, и существовало достаточно промежуточных фигур: С. Соловьев, Н. Михалков и даже В. Абдрашитов, Э. Климов, балансировавшие на грани неофициозности и государственности. Зыбкость разграничительной линии давала волю и критикам, не брезговавшим контрабандой. Выдавали, скажем, помпезную «Сибириаду» за образец нонконформизма, а почти диссидентский фильм «Прошу слова» за нового «Члена правительства».

Сегодня все мы отмечаем, что идеологический диктат государства ослабевает, что начинает развиваться плюрализм мнений. Эти процессы захватывают и кинематограф, подтачивая основы старой структуры. Разрушение этой структуры будет проходить тем успешнее, чем быстрее пойдет децентрализация в кино — не компромиссная, административная, с которой Госкино почти смирилось, а прежде всего экономическая (создание сети кинокооперативов, арендные формы). До тех пор пока Госкино монопольно контролирует кинобюджет, меняя тактику, оно будет сохранять и диктаторские полномочия, продолжая с успехом вести свою священную аппаратную борьбу за выживание. Комитет в Гнездниковском, ставший в кинематографе символом эпохи застоя, едва ли способен превратиться в душку-мецената, каким сегодня хотел бы представиться. Только полное и безоговорочное уничтожение Госкино как единственного полноправного хозяина в кинематографе способно разрушить старую структуру кинопроцесса окончательно, необратимо.

До этого пока далеко, но изменения в структуре кинопроцесса все-таки уже происходят. Фактически прекратил свое существование официозный кинематограф. Его столпы оказались трагически (с точки зрения индивидуальных творческих судеб) выбитыми из накатанной колеи. Не говорю уже о тех, кто собирал крошки с барского стола. Впрочем, это ожидаемый итог начавшихся перемен. Неожиданным, озадачивающим явилось другое: глубочайший кризис, а если честно, умирание неофициозного кино, которое вроде бы должно было воспрять духом. Ушли из жизни Тарковский и Авербах, Иоселиани выбыл из отечественного кинопроцесса, с некоторой опаской ожидают поклонники творчества Панфилова «Запрещенных людей» по горьковскому роману «Мать», почти все нынешнее десятилетие промолчал Герман, определенную потерянность переживает Балаян. Можно, конечно, посчитать завоеванием, вспышкой неофициозности «Маленькую Веру» В. Пичула — ну, хотя бы на том основании, что эта картина распалила приутихший огонь государственной бдительности. Но, если всерьез, «Маленькая Вера» — абсолютно иной природы. Ведь неофициозный кинематограф был связан с идеологической монополией, как оказалось, не меньше, чем кинематограф официозный. Просто эта связь выражалась знаком минус, а не плюс. Что же касается «Маленькой Веры», то внутренний пафос этого фильма, пользуясь лексикой героев картины, можно было бы выразить так: в гробу мы видели *всякие* идеологические монополии. Это уже иная система. Идеологический культ неприемлем для авторов фильма, и в этом смысле они куда ближе к Р. Нугманову с его «Иглой» и переведенной на язык кино из рока ироничной эстетикой постпанка, чем к идеологизированным лидерам неофициозного кино 70-х — начала 80-х годов.

Похоже, что антиидеологизм становится своеобразной доминантой кинопроцесса. Как реакцию на идеологический прессинг это вполне можно понять. Но кто же из выходцев прежней кинематографической структуры вообще может сохраниться, выжить в этих условиях? Прежде всего тот, кто не имел в этой структуре жесткой приписки и существовал на правах блуждающего электрона. Зависимость прямо пропорциональная. Не случайно поистине бурный расцвет переживает сейчас С. Соловьев. Опередить его может разве что еще более блуждающий электрон — А. Михалков-Кончаловский, примеривающийся к творческому возвращению на родину. Иной вариант «выживания» — С. Параджанов, который занимает сейчас видное место в кинопроцессе, особенно в экспортном его исполнении. Дело в том, что искусство этого режиссера оказалось когда-то в русле неофициозного течения скорее по случайности, нежели закономерно. Даже «Тени забытых предков» внеидеологичны и представляют собой блестящий изобразительный экзерсис, а не идейную оппозицию диктатуре. По-своему переживает настоящий момент К. Муратова, которая объявляет отказ от социальных шифров и аллегорий, создание «вообще художественного кино».

Можно ли, однако, говорить о том, что новая структура кинопроцесса уже формируется на основах «вообще художественности» и идеологической оскомины? Что идеологичной будет теперь только документалистика, утрачивающая при этом свою художественность? Очевидно, не следует торопиться. Сейчас мы имеем дело еще не с новой структурой, а с перестроением рядов, которое чревато различными аномалиями. Их нельзя принимать за структурообразующие явления. Это лишь признаки мощнейшей дестабилизации, идущей в кино. Только как следствие этой дестабилизации и смещения акцентов, а не как новую органику можно, к примеру, воспринимать напрашивающееся сегодня сближение в рамках «вообще художественности» и идеологической анемии таких разных художников, как, скажем, Соловьев, Сокуров, Дыховичный, Кайдановский, Муратова, Параджанов. Малейшая стабилизация обнаружит, сколь различны исходные творческие платформы: «Черный монах» Дыховичного и «Простая смерть» Кайдановского — как уже говорилось — эпигонство Тарковского, «Асса» Соловьева — великолепный эпатаж для интеллектуалов, уставших от идеологем. «Перемена участи» Муратовой — психологический излом на фоне драматической судьбы, «Дни затмения» Сокурова — блестящий кинематографизм при отсутствии искомой мировоззренческой глубины, «Ашик-Кериб» — декоративный блеск.

Если антиидеологизм и возникает сейчас как новая структурно устойчивая единица, то лишь, повторяю, в картинах Р. Нугманова «Йя-хха!» и «Игла», а также в работах лидеров «параллельного кино», которое все более активно предъявляет свои права на участие в общем кинопроцессе, а пока весьма энергично питает Большое кино по части алогизма, абсурда и прочей идеологической деструкции. Как нечто качественно новое можно констатировать и зарождение школы социального гротеска, у которой уже есть свои завоевания — «Фонтан» сценариста В. Вардунаса и режиссера Ю. Мамина и дебют режиссера В. Мустафаева «Мерзавец».

Пытаясь прогнозировать, можно предположить, что новая структура кинопроцесса в целом не должна особенно отличаться от той, что естественным образом сложилась в мировой практике. С одной стороны, кино поиска, первооткрытия — штучный кинематограф, не всегда связанный с успехом у широкой публики, с другой стороны — кинематограф многотиражный, массовый, использующий уже имеющиеся в активе экранного искусства идеи и выразительные средства. Но ни то, ни другое подразделение уже не должно изначально квалифицироваться как идеологически вредное или, наоборот, как идеологически полезное. В каждом конкретном случае все определяется мерой таланта и мастерства. С той только разницей, что кино штучное постигает запросы времени, а кино массовое эти запросы

отыгрывает. В кинематографе штучном свободно , а не в противодействии идеологической монополии возникают веяния, направления, школы. Процесс этот, как я пытался показать, уже начался. Правда, не по приказу о создании творческих студий, хоть он и подписан не только Госкино, но и Союзом кинематографистов. В студиях пока что художественного единомыслия не намечается.

Складываются опять же свободно, а не по государственной указке конъюнктурные (в новом рыночном смысле этого слова) группы в кинематографе массовом. «Холодное лето 53-го...» А. Прошкина представляет великолепный образец исторического боевика. С. Соловьев опробует возможности салонного масскульта, и в этом у него большое будущее. Фильм «Воры в законе» Ю. Кары, использует приемы бульварного зрелища, у которого тоже есть свой многочисленный потребитель.

Теперь дело в том, чтобы законы свободного, неподвластного государственному произволу структурирования утвердились в кино. Дело это, однако, не такое уж простое. Пока еще существует Госкино, кровно заинтересованное в сохранении старой структуры. Конечно, сегодня идеологическое противопоставление не идет по линии Тарковский — Матвеев, но приобретает куда более изощренные формы. Сталкивается, скажем, Герман с самим собой — фильм «Проверка на дорогах», как нужный нашему зрителю, с картиной «Мой друг Иван Лапшин», как, мягко говоря, для нашего зрителя необязательной.

Но Госкино — это очевидная преграда. Есть гораздо более опасный враг — привычка к старой монопольной структуре, которая коренится в сознании самих художников. Наиболее яркий в этом смысле пример — нашумевшая статья С. Говорухина «Заметки ретрограда», в которой он в полном соответствии с названием попытался уже новую, свободную от идеологического диктата структуру вправить в старое русло, идеологизировать, представив кино коммерческое, массовое в качестве идеологически полезного, а некоммерческое — в роли идеологически чуждого врага народа. Не случайно эта статья была поддержана самыми консервативными силами. Но, как ни парадоксально, подобная идеологизация формирующейся свободной по природе своей структуры может вполне устроить даже тех, кто зачислен в идеологически чуждые элементы — «элитарщики». Ведь в социальном отношении это пока не опасно, вместе с тем можно еще какое-то время погреться у камелька привычной неофициозности. Таким образом возрождение прежней идеологической баррикады оказывается в русле самых различных интересов, что и делает вполне реальным незаметное превращение перестройки в реставрацию.

В этих условиях задача журнала, да и критики в целом состоит, по-моему, в предельной точности, конкретности и даже жесткости эстетических оценок; обычное наше вихляние, сглаживание углов, объясняемое и стремлением к объективности, и соображениями тактики, приведет лишь к усугублению нынешней путаницы и неразберихи в кинопроцессе, а в худшем случае — к угасанию начавшегося движения. Оно простонапросто увязнет в наших привычках, в неготовности к свободе.

Е. Левин. То, что сказал Лев Карахан, кажется мне новым, существенным и заслуживает подробного обсуждения. Я хочу посмотреть на эту же кризисную проблематику с другой стороны.

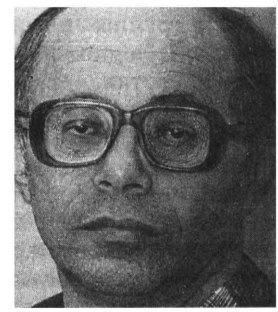
Наше кино наконец-то переживает глубокий и всесторонний кризис (не надо только путать с крахом, катастрофой!) — плодотворный, многообещающий, внушающий надежду на выздоровление. Он пришел (к несчастью, с большим опозданием) на смену медленному, мучительному умиранию (все признаки насильственной смерти!) советского кинематографа как одного из духовных вождей общества, властителя дум, каким он был с середины 50-х годов и до конца 60-х. Нужно ли уточнять, что и позже выходили замечательные фильмы? Что нельзя зачеркивать все безусловно ценное, что было добыто за последние двадцать лет с таким трудом

и оплачено такими жертвами? Однако я имею в виду тот несомненный для меня факт, что из духовной жизни просвещенного общества почти полностью исчезла кинематография как незаменимая ценность — культурно-историческое целое, большое и высокое искусство, самостоятельное и жизненно необходимое художественное явление — самобытная область напряженных (и непременно совместных, а не одиночных) нравственных поисков, серьезных умственных интересов, гражданских запросов.

Мне могут возразить, что и несколько выдающихся фильмов — это уже кинематограф, ибо дело не в количестве. Возможно. Спорить не стану, если спор пойдет о словах — о том, что такое для нас киноискусство: энное количество картин или нечто большее. Как бы там ни было, а кризис, который нынешний экран так тяжко переживает, налицо, и он, на мой взгляд, есть часть общего кризиса нашего искусства и культуры в целом, неизбежного и неотвратимого, так как сегодняшняя ситуация в стране — закономерный этап запутанного, замордованного, ненормального, уродливого, но все же неостановимого движения вперед, а не назад.

Отживает свой век сложившаяся в 60-е годы художественная система — продукт определенного мировосприятия, мирочувствования, исторического сознания и повседневного, бытового ви́дения. Отживает, ясное дело, не абсолютно, наподобие языка, ставшего мертвым, а относительно — как способ анализа мира и человека, как система социально-психологических мотивировок. Сегодня этот анализ уже недостаточен, мотивировки не убеждают, так как упрощают действительную сложность дней нынешних и минувших.

Исчерпанность сложившегося типа художественного мышления как диалога с временем проявилась яснее всего именно в лучших фильмах 70—80-х годов. Например, в «Теме». В фильме ощущается привкус дидактичности, в Киме Есенине есть нечто умозрительное. Об Ульянове я могу сказать, что он блестяще исполняет роль, но он — не автор роли (спешу добавить — наряду со сценаристом и режиссером), а именно исполнитель: в его ма́стерской игре нет ни новизны, ни волнения, ни вдохновения, и временами мелькает тень принужденности, неорганичности, немотивированности. У меня нет сомнений в том, что неубедительная внезапность прозрения и очищения героя (первое на нашем тогдашнем экране покаяние!), неопределенность, размытость его духовной структуры (то ли он незаурядный человек, изменивший своему таланту и гражданскому призванию, то ли удачливое ничтожество, процветающее благодаря застою) не только просчеты авторов очень важной и нужной особенно в те годы картины, а свидетельство общих трудностей, в первую очередь драматургических и режиссерских, порожденных тем, что художники стремились решить точно понятые новые задачи внутри наличной поэтики, тогда как требовалось выйти за ее пределы, искать новые пути в глубь жизненного материала. (Здесь, как все мы понимаем, особая проблема — неисчислимые запреты, не дававшие кинематографистам и шагу ступить в этом направлении: стоило А. Червинскому и Г. Панфилову сделать этот шаг явно и крупно, пусть и не во всем последовательно, как «Тема» легла на полку, а мы вздымаем руки к небу: ну за что, за что?)



Е. Левин

Здесь же для меня разгадка того, почему все хуже и хуже работали А. Алов и В. Наумов (а сегодня В. Наумова просто не узнать в его последних работах), С. Бондарчук, Л. Кулиджанов и многие другие крупные мастера (не только режиссеры). И. Таланкин в филь-

ме «Осень, Чертаново...» резко изменил свою манеру (даже по сравнению с «Дневными звездами»), он явно хочет обновить язык, найти новый способ экранного повествования, новых героев, небанальные конфликты, но ничего не получается, потому что тип художественного мышления, видение реальности, уровень ее понимания остались прежними, и вместо глубины и сложности — об этом верно говорила Н. Игнатьева — поверхностность, вычурная банальность, судорожная манерность и в итоге — бессодержательность, к сожалению. Думаю об этом с горечью.

Замечательный пример последовательного и органичного развития индивидуальной поэтики внутри общей малоподвижной и застывающей художественной системы — творчество А. Миндадзе и В. Абдрашитова: смелое и неожиданное расширение образного хронотопа в «Параде планет», новаторский анализ мифологем нашего сознания и тупиков нашего социального бытия в «Плюмбуме», анатомирование живых мертвецов и мертвых душ в сценарии «Слуга». Сценарий произвел на меня сильное впечатление, но показалось — счастлив буду ошибиться,— что сложная форма повествования в нем не до конца органична, композиция не вполне обусловлена жизненным материалом, характерами и конфликтами, что здесь есть момент принудительности. Может быть, А. Миндадзе и В. Абдрашитов подошли уже к границе устоявшегося художественного мира и перейдут ее, пусть и с некоторыми потерями?

Исчерпанность многих сторон художественного мировосприятия, родившегося на рубеже 50—60-х годов, явлена, по-моему, и в творчестве А. Тарковского (да не умертвим его канонизацией, не превратим в мумию идолопоклонством!). В «Сталкере» форма напряжена до предела (и вот-вот лопнет по швам) максимальным давлением художественного зрения еще в единстве с философско-этическим умозрением. В «Ностальгии» единство уже местами нарушено, и сквозь разошедшиеся швы видна конструкция, явно нарастает умозрительность. В «Жертвоприношении» она еще более существенна для Тарковского, он, конечно, вполне отдавал себе отчет в том, чего хочет и каков результат. Можно считать нарастание вероучительских, проповеднических моментов в творчестве великого режиссера достоинством или недостатком, можно спросить о том, почему этика все больше становилась для него поэтикой и хорошо это или плохо, но я думаю, что и Тарковский испытывал те же трудности — потому что искал дорогу и шел к опережающему историческому сознанию, к новому художественному мышлению и экранному зрению, что и ему становилось все теснее в рамках собственной художественной системы, занимающей особую территорию в пределах и за пределами системы общекинематографической.

А эта последняя (по причинам, заслуживающим специального обсуждения) имеет в своей основе изображение мира с большим удельным весом бытовой повседневности и с малым историческим содержанием бытия и с персонажами, для которых характерен низкий уровень самосознания и почти нулевой — сознания общественного, что определяет и все остальное — фабулы, конфликты, психологическую разработку, мотивировки, стереотипы поведения. Сегодняшний день требует нового понимания социума и нового его объяснения, новой системы мотивировок прежде всего. Великий фильм «Покаяние» — прорыв в этом направлении, но и эта вершина — еще только Иоанн Креститель, глубокий синтез всего жизнеспособного, что имеет наличная художественная система, ее достойное завершение рядом с последними фильмами Тарковского, картинами А. Германа, Э. Климова и вместе с тем — разрушение.

Между тем современный кинопоток бодро мчится по привычному руслу, не осознавая, что оно образует окружность и что движение это лишено смысла и цели. А кинопроцесс? В нем идут поиски выходов в новую жизненную реальность и есть попытки нащупать точку нового художественного отсчета, но все это — пока что в пределах

сложившегося экранного мышления: «Соблазн», «Фонтан», «Игла», «Асса», «Зеркало для героя».

Сегодня много говорят и пишут о нашем авангарде. Вот и мы сегодня не обошли эту тему. Одни считают авангард достижением, другие — бедой. По-моему, беда в том, что у нас долгое время не было, согласен с Татьяной Иенсен, но и сейчас еще нет подлинного авангарда — предвестника художественной революции, а «авангардные» фильмы — вторичны, несамостоятельны, холодны, они питаются кинематографом и о нем рассказывают, их одаренные авторы овладели языком экрана, но ничего нового, своего, существенного о нашем мире они пока не сказали. Для этого, конечно, нужно время. Если говорить только о режиссерах, то большие надежды я связываю с В. Сорокиным, В. Тумаевым, Ю. Маминым, К. Лопушанским, хотя его «Письма мертвого человека», по-моему, перехвалены — и когда уже мы избавимся от этой убийственной привычки — то не замечаем молодых, то впадаем в эйфорию или истерику.

Знаменательное явление, бесспорно заслуживающее подробного анализа,— «День ангела» С. Сельянова и Н. Макарова. Для меня это — первая ласточка близкой весны. Что касается А. Сокурова, то, на мой взгляд, это гениальный документалист, от бога, равный Д. Вертову по абсолютному хроникальному зрению, но игровое этому режиссеру не дается, его мир — это мир без игры, по выражению критика Л. Рошаля, а мир игры в себя Сокурова не впускает. Игровые фильмы этого прирожденного документалиста, призванного преобразовать самое хроникальность в нашем кино, а он упорно занимается не своим делом, представляются мне мертвым складом эпигонства, эклектизма, который не могут оживить ни раздокументированная хроника, ни горячая кровь Шоу и Платонова: у Сокурова другое зрение, и в игровом кино ему ничего своего, оригинального увидеть не удается. Я отношусь к нему с глубоким уважением, но хочу высказать свое мнение откровенно. Даже если он встанет на плечи Тарковского, а не будет молитвенно сидеть у его ног, очередной «День затмения» удачей, боюсь, не станет: режиссер, по-моему, не умеет создавать игровое экранное время-пространство, не владеет ритмом, а повторяет чужой.

Я уверен, основное сейчас — все-таки осознать общую ситуацию кризиса и, не впадая в панику, потребовать с себя по новому счету.

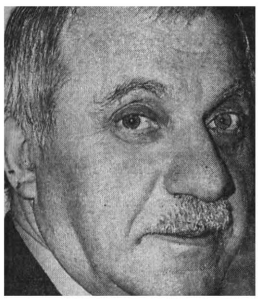
М. Сулькин. Не надо только, наверное, забывать, что кризис кинематографа имеет и свои, еще никем пока не упомянутые объективные причины. Кино находится сейчас в кризисе во всем мире. И нельзя отрывать наше искусство от искусства других стран. Я вот был в Польше, там средняя посещаемость, пожалуй, одна из самых низких в Европе. Но несмотря на это, уверен, кинематограф не умрет. И если будет развиваться видео, телевизионное кино — это ведь тоже каналы трансляции кинематографа на десятки миллионов людей. Так что массовое восприятие этого искусства остается.

Е. Стишова. И все-таки доля кинематографа в современном культурном потреблении явно меняется. Так что давно пора уже расстаться с мифом о том, что кино является важнейшим из искусств. По данным социолога Д. Дондурея, сегодня существует что-то более ста видов досуга. И кино среди них занимает отнюдь не первое место.

П. Шепотинник. Я сейчас вспомнил, кстати, один рассказ Тонино Гуэрры, который он передавал со слов Федерико Феллини. Маэстро однажды за многие годы наконец выбрался в кинотеатр познакомиться с тем, как же смотрят его фильмы в обычных кинозалах. На фильме «Интервью» он оказался в пустом зале и увидел рядом с собой мальчика, который курил сигарету, на ногах у него были надеты скейтинг-бордс, он все время шевелил этими роликами под креслом, жевал жвачку, кроме всего прочего, у него на ушах были наушники, и он слушал плейер. Вот так единственный зритель смотрел фильм «Интервью».

М. Сулькин. Ну это курьез. А вооб-

ще, если серьезно говорить о падении интереса к кинематографу, то немалую роль здесь играет неоправданная затянутость многих наших фильмов. Ведь свобода, которую вроде бы обрели наши режиссеры, принимает иногда довольно уродливые формы. Казалось бы, чисто «техническая» вещь — двухсерийный фильм. А когда-то, я помню, ученые доказывали, что восприятие зрителя через полтора часа экранного времени уже притупляется. С научными выкладками



М. Сулькин

доказывалось, что наиболее приемлемое экранное время — это полтора часа. Но, положим, ученые говорили неправду. Практика американского кино показывает, что оптимальное время — где-то около двух часов. А если два с половиной часа, три часа?.. Тяжело... Но наши режиссеры, даже самые талантливые, стремятся теперь делать именно такие продленные за оптимальное время фильмы — «Забытая мелодия...» Э. Рязанова, «Отступник» В. Рубинчика, «Переправа» В. Турова, «Узник замка Иф» Г. Юнгвальда-Хилькевича и т. д. Примеры — самые разные — можно множить. Конечно, вам всегда могут сказать, что материал фильма настолько объемный, что односерийную ленту сделать нельзя. Мне кажется, что это от лукавого. Тот же Дондурей, на которого ссылается Елена Михайловна Стишова, говорит, что многие из этих двухсерийных фильмов сделаны в большом метраже из меркантильных расчетов. Мне меньше всего хочется об этом говорить. Но кино — это искусство и, как любое искусство, предусматривает умение ограничить себя, умение найти наиболее выразительные компоненты. К сожалению, многие картины из тех, что я назвал (тот же «Отступник»), свидетельствуют о том, что режиссер не очень активно участвует в отборе наиболее важных средств. В какой-то степени это говорит и о неуважении к зрителю. С. Бондарчук сделал в свое время четыре серии «Войны и мира». Вспоминаю разговор со Шкловским, которого я спросил: «Как вы относитесь к этой картине?» А он ответил: «Редкая птица долетит до конца фильма». Не случайно сейчас тот же Бондарчук перемонтировал эту картину и сделал три серии.

Мне в Госкино рассказали, что как только говорят режиссеру, что западные прокатчики заинтересовались его картиной, но надо бы сократить фильм, довести его, скажем, до двух часов,— он с удовольствием хватается за ножницы и спокойно вырезает ненужные проходы, длинные пейзажные куски, и оказывается, что картина от этого только выигрывает.

Еще одно замечание. В интересном, парадоксальном, как всегда, выступлении Льва Карахана, есть один пассаж, с которым не могу согласиться. Вспоминая слова Армена Медведева шестилетней давности о том, что те сотрудники редакции, которые «считают, что есть кинематограф Тарковского, но нет кинематографа Матвеева, едва ли смогут работать в журнале без проблем», и о том, что никто ему не возразил, Карахан, по-моему, проецирует себя, нынешнего, на Карахана начала 80-х. Я хоть и не присутствовал на этом выступлении, могу предположить, что слова эти могли быть Медведевым сказаны в определенном смысле. Кинематограф Матвеева был (да и сейчас есть), и попытки не признавать его тогда не могли не порождать проблем. И писали в положительных тонах об этом кинематографе и ныне признанные «прорабы перестройки». А то, что Медведев верен кинематографу Матвеева по сей день,— эта фраза вызывает, мягко говоря, недоумение. Да, Медведев — один из руководителей по существу «нового Госкино», говоря современно, «чиновник». Но Карахан, на мой взгляд, не

представляет, каковы функции нового Госкино в той модели, в разработке которой принимал активное участие вместе с руководителями СК СССР и А. Н. Медведев. А фильмы «нового кино», о которых мы сейчас говорим, разве они сделаны не с помощью, а вопреки Госкино СССР? Здесь нет времени и места подробно анализировать деятельность Медведева (да и неловко как-то говорить о члене нашей редколлегии в «защитительном» тоне), но мне кажется, что одна из причин того, что Госкино СССР работает не столь плодотворно, как нам хотелось бы,— это то, что в его аппарате мало еще столь широко, современно мыслящих людей, как Медведев. Жаль, что он отошел от журнальной критики, достаточно вспомнить его глубокий, честный анализ «Родни», который он сделал в застойные годы.

Л. Донец. Похоже, сейчас выработался критический антиштамп. Если прежде говорили о кинопроцессе в бодром, возвышенном тоне и только последним абзацем, коротко — о «некоторых отдельных недостатках», то теперь — все нехорошо, всем мы недовольны. *Слово «кризис»* у всех на устах. Впечатление такое, словно ночь сгущается, сгущается, сгустилась уже окончательно, но нет, еще продолжает сгущаться. Однако так не бывает. Вот Елена Стишова говорила, что, получив возможность на фестивале в Риге посмотреть все самое интересное, авангардное в западном кино, она ощутила то ли грусть, то ли стыд за наш кинематограф. Не знаю, что ее могло так огорчить. Мне тоже нравится голландский «Стрелочник», но ни он, ни другие зарубежные фильмы не могут отменить наше кино, которое никогда не было сиротой на международной арене. Бывали лучшие и худшие времена и годы. Бывало, что мы учились, а бывало, что и у нас учились. И даже в худшие времена появлялись хорошие фильмы. Даже в начале 50-х — «Сельская учительница» и «Тарас Шевченко». Не говоря уже о 70-х — времени сильных режиссерских личностей, не говоря уже о 60-х — нашем киноренессансе.

Е. Стишова. Людмила, помилуй бог, кто же собирается «отменять наше кино на международной арене»? Ты уж не отлучай меня, грешную, от церкви!

Л. Донец. Думаю, есть резон сравнить свое кино сегодняшнее со своим же кино недавних лет. Есть ли обновление ситуации? Мне кажется, следует переходить от сумеречного настроения, образовавшегося от нашей неудовлетворенности и неуверенности в недавней общественной жизни, к реалистическому

Л. Донец

анализу того, что же все-таки происходит в нашем искусстве кино. Ибо постоянство сумеречного настроения критики так легко *становится позой.*

Да, если говорить о вершинах, придется, очевидно, ограничиться «Покаянием» и «Комиссаром» и признать, что и тот и другой фильмы, с разной временно́й дистанцией, но оба пришли к нам из прошлого и не свидетельствуют о новизне сегодняшнего мышления.

Но чем же они являются, как не фактом сегодняшнего мышления?

Соотнесем нашу кинематографическую жизнь с литературой, которая, надо согласиться, в большей мере формирует общественное сознание. И здесь мы можем назвать шедеврами, пожалуй, только «Котлован» и «Чевенгур» Платонова, «Жизнь и судьбу» Гроссмана, которые тоже пришли из прошлого, и даже очень удаленного прошлого, и стали художественным фактом лишь теперь. Что же касается жадно читаемых сегодня повестей и романов — «Зубр» Гранина, «Дети Арбата» Рыбакова, «Белые одежды» Дудинцева и многих других, то они пока еще носят

следы злободневности, эстетической поспешности или ограниченности и интерес их — новая точка зрения на нашу общественную жизнь, интерес — в овладении материалом, а не в художественном совершенстве.

Если вспомнить кинокартины последнего времени и быть справедливым, то можно назвать много фильмов, в которых есть и новое социальное сознание, и достаточно высокий художественный уровень. Это и «Курьер», и «Холодное лето 53-го...», и «Зеркало для героя», и «Мерзавец», и «Игла», и «Взломщик», и «Время летать», и «Соблазн», и «Сестра моя Люся», и «Холодный март», и «Фонтан», и совсем недавние «Исповедь. Хроника отчуждения», «Защитник Седов». Уверена, что много хороших фильмов — на подходе.

Короче говоря, полагаю, что кино, как и литература, является сегодня фактом общественного сознания и прикладывает ощутимые и видимые усилия к тому, чтобы уничтожить сознание мифологическое и вывести искусство на новые, более сложные и адекватные отношения с жизнью.

Следует, мне кажется, обратить внимание на новое бытование киноискусства в общественном сознании, которому мы по старой привычке придаем трагический оттенок. Кино действительно перестало быть самым массовым, самым любимым и т. д. Но мне представляется, что этому следует только радоваться. Ибо, может быть, лишь теперь фильм не только по эстетической ценности, но и по общению со зрителем становится подлинным искусством. Общение это делается все более индивидуальным, избирательным, интимным, меняя привычный ориентир «элитарное — массовое» на «искусство — неискусство». Это красноречиво подтвердил Одесский фестиваль, созданный в защиту «зрительских картин», который отобрал фильмы, требующие понимания искусства («Фонтан», «Игла», «Мерзавец») и заклеймил «Воры в законе», что совершенно несправедливо, ибо это идеальный фильм массовой культуры. Так его и следовало бы оценивать.

Повторюсь, хорошие фильмы у нас были всегда. Но можно ли говорить о том, что сейчас наступает настоящий перелом, когда художники демонстрируют новый уровень эстетического сознания? Думаю, можно. Ибо на разном уровне художественности, нравственности и психологизма фильмы демонстрируют новый уровень понимания драмы жизни, гораздо более сложный и, извините за тавтологию, драматичный. Если еще недавно основной корпус фильмов был вполне «киношным», «невсамделишным», несерьезным каким-то, то теперь понимание жизни как драмы адекватно драматичности самой жизни с ее взрывной силой, непредсказуемостью характеров и стихией страстей. Другое дело, с каким проникновением, с какой художественной убедительностью это предстает на экране. Ведь на ощущении жизни как драмы можно так же спекулировать, как на теории бесконфликтности, щекоча нервы острособытийными ситуациями.

Да, искусство переживает сейчас межеумочное состояние «отставания формы». Недаром поэтому в литературе вырвалась вперед публицистика, а в кино — документалистика. Состояние, когда новое мировоззрение, новое содержание очевидно, а форма еще «блуждает». Отсюда, с одной стороны, надрывность натурализма («Маленькая Вера»), с другой — выморочная имитация модерна, монотонная декоративность искусства, элитарность душевной жизни («Господин оформитель», «Черный монах») — две опасности, которые, если пустят глубокие корни, могут привести к холостому ходу нашего кинематографа, к расчеловечиванию культуры (я специально называю заметные, небезынтересные картины). Поиски формы выразились сейчас и в поисках героя, одна из распространенных разновидностей которого в новых фильмах — герой-супермен. Тут и благородный герой В. Приёмыхова в «Холодном лете 53-го...», и интеллектуальный злодей С. Говорухина в «Ассе», и загадочный незнакомец В. Цоя в «Игле».

Искусство требует героев, как жизнь требует лидеров. Но образовавшийся зазор между искусством и жизнью за-

полняется пока героем жанра, а не жизни.

Сегодняшняя ситуация бытования искусства в нашем обществе — уникальная, на нашей памяти такого не было. Это фактически ситуация бесцензурного сознания, и роль критики в этих условиях становится особенно ответственной. Если мы будем талдычить «кризис», «кризис», наш голос станет вполне салонным. Только точность, глубина и справедливость оценок, поддержка любого таланта при понимании «размера дарования» делает нас, критиков, нелишними людьми в искусстве. Я всегда была за оценочную критику. Положение, когда художник или зритель не понимает, похвалил критик фильм или отругал,— чудовищное, неприличное. Словно общался с оборотнем. Произведение должно иметь свое лицо в иерархии ценностей. Другое дело — умеем ли мы оценивать.

Наш разговор в некотором роде дышит разреженным воздухом горных вершин. Нам хочется гениального, потрясающего, выдающегося. Но гениальных художников бывает, как известно, раз-два-три-четыре в сто лет. Нам же следует прежде всего по возможности объективно вести эстетический анализ, указывая взлеты и недостатки фильмов.

К тому же, мне кажется, не следует искать легкого пути в кинокритике и представлять дело так, как будто мы сегодня начинаем в кинематографе с нуля. Это в конце 50-х мы начинали с нуля, а теперь положение иное.

Да и определение Госкино как образа врага и камня преткновения, из-за которого проистекают все беды, нагнетание угрожающих терминов «государственные художники», «официозный кинематограф», «идеологические баррикады» и так далее, которыми пестрит выступление Льва Карахана, тоже не представляется мне справедливым. Художник — всегда идеолог. Его точка зрения может быть и государственной — это вовсе не означает обязательный эстетический упадок. Такой прямой параллели в искусстве никогда не было. Еще неизвестно,что предпочтительней: разумная государственность или хаос художнических эгоизмов. Похоже, сейчас наступает время, когда это можно будет установить экспериментально.

И конкретно хочу сказать следующее. Карахан приводит слова А. Н. Медведева, которые я вспоминаю несколько иначе. Я вообще не помню, чтобы Армен Николаевич разговаривал с нами «ультиматумами». Но каждый помнит, что хочет. Однако, мне кажется, неправомерно вести такой разговор от имени коллектива редакции: «Мы хотели работать без проблем». Мы — Николай II... Следует говорить от своего лица. Я лично без проблем никогда не работала. Не получалось как-то. Даже если бы очень хотела. И обвинение в конформизме принять никак не могу. Не могу,и не хочу, как сказала бы Алла Пугачева.

Л. Карахан. Ну если как Алла Пугачева, тогда я не возражаю. Что же касается предвзятой памяти, то ведь на абсолютную объективность никто и не претендует, даже мы — Николай II.

Л. Донец. Еще никто в нашей беседе не подчеркнул, что сейчас,как в 60-е годы, появляются замечательные работы в кинематографиях национальных, причем что интересно, на студиях, казалось бы, мало перспективных. В Азербайджане появился интереснейший «Мерзавец». Можно говорить о подъеме казахского кино, издавна занимавшего едва ли не самое скромное положение среди других республик. Здесь и целая панорама короткометражных фильмов, и фильмы Е. Шинарбаева, и «Игла», и «Балкон». Из русских студий замечательно работает ленинградская. Пусть это не только веяние времени, там всегда была почва для искусства и люди искусства, и все-таки фильмы ленинградцев заметны, разнообразны, индивидуальны, новы и во многом определяют лицо нашего кинематографа.

Еще с одной мыслью, высказанной в нашем разговоре, хочется поспорить. Мне кажется, что в наше время, как и всегда, есть лидеры. Для меня это А. Герман и В. Абдрашитов. Не важно, что Герман давно не снимает. Да-

же не столь важно, какой он снимет следующий фильм. Важно его присутствие. Присутствие позднего романтика. Человека, замыкающего цепь фильмов 60-х годов и доводящего эту эстетику до совершенства — когда при самой изысканной утонченности, при самой пристальной правде о человеке рассказывается бережно, с любовью, верой и надеждой, то есть поэтически. И Абдрашитов. Вернее, Абдрашитов — Миндадзе, ибо они неразделимы. Авторы жесткого социального анализа, всегда открывающие проблематику, до них не названную, не опознанную, с интеллектуальной глобальностью, которая граничит со сверхчувственностью, почти с чертовщиной умеющие отразить человека в зеркале кривоватого социального пространства.

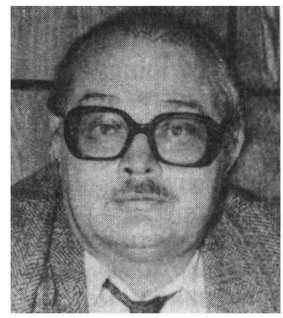
Я часто вспоминаю сцену в «Иосифе и его братьях» Т. Манна, когда Иакову сообщают о смерти Иосифа. Старый Иаков разодрал на себе одежды, голый валялся в грязи и вопил до небес в виду всего своего многочисленного семейства. И все прятались и отворачивались. Всем было стыдно, потому что «так уже не чувствовали». То есть Иаков продемонстрировал доисторический уровень чувствования.

Если говорить о типе чувствования, о современности эмоционального сознания, то о многих наших картинах последних лет можно сказать, что они новы и современны по-настоящему, ибо «так сейчас чувствуют».

К. Щербаков. Так кризис или не кризис? Затрудняюсь ответить с однозначностью, однако пора какая-то странная, это уже точно. Условия для работы художника несравненно лучше, чем еще четыре-пять лет назад — куда меньше им командуют, контролируют, указывают, что писать, играть и снимать. То есть сами команды и указания из системы преобразились в рецидивы, порой агрессивные, с которыми мы, однако, боремся весьма иногда конструктивно и небезуспешно. Свобода? Свобода. Работай — и никаких тебе цензурных рогаток.

Только что-то вот не очень работается.

В том смысле, что на открывшемся захватывающе широком поле деятельности умелых и результативных работников пока значительно меньше, чем можно было ожидать. Да нет, есть, конечно, хорошие фильмы, о чем совершенно справедливо говорили коллеги. И однако. И все-таки... Хорошие фильмы, как тоже было сказано, делались всегда, даже в самую глухую пору. Не вижу, не ощущаю нового качества, хотя и в пессимистах себя не числю.



К. Щербаков

Попытаюсь объяснить подробнее.

Что происходило в 70-е годы в нашем кинематографе, в нашем театре (буду говорить и о театре, ибо здесь все наглядней, мобильнее, и связь с производством не столь тесная, и начальственных паразитических надстроек было меньше — легче было пробиться свободному голосу)? В лучших своих образцах наш театр и наш кинематограф 70-х годов бились головой о стену бюрократической системы, пытаясь пробить хоть щелочку, сказать хотя бы крупицу правды. Бюрократическая эта система оборачивалась для них армией театральных, кинематографических чиновников, которых надо было преодолеть, перемочь, чтобы донести до зрителей живое слово о той реальности, которую он, чиновник, требовал искажать, приукрашивать и припудривать. В таком противоборстве, не свободном, понятно, от компромиссов, при постоянной опасности, что не дадут, закроют, искалечат, порежут,— рождались крупные художественные создания, и, быть может, нагляднейший, наиболее «чистый» пример тому — весь путь Олега Ефремова сначала в «Современнике»,

а потом во МХАТе, вплоть до «Серебряной свадьбы», благополучная сценическая судьба которой еще отнюдь не была предопределена изначально. Спектакль рождался все еще под традиционной угрозой запрета как раз на сломе, на грани резкой перемены ситуации.

А разве не под этой угрозой, нередко с успехом осуществляемой, создавались лучшие фильмы той поры, опять-таки сегодня упоминавшиеся? Фильмы Германа, Панфилова, Климова, Муратовой, Аскольдова? Достойно глубокого уважения стремление наших лучших кинематографистов той поры проникнуть в любую запретную зону, в любой угол, не освещенный официальным светом,— а сколько было таких углов!

И вдруг все переменилось — с быстротой, почти непостижимой для нашего десятилетиями стабилизировавшегося сознания.

Думаю, что усилия мастеров, в *ту* пору занимавшихся своей тяжелой, опасной, часто с низким КПД, благородной работой не могут быть и не будут забыты. Но отдадим себе отчет в том, что подобный характер работы даже у самых лучших, у самых стойких с годами вырабатывал и определенный стереотип взаимоотношений с реальностью — как в широком смысле материала для творчества, так и в более узком смысле взаимоотношений в своей и не своей, чиновной среде, которая, однако, всегда была рядом, под боком. А может быть, у самых лучших, самых стойких — в первую очередь.

И вот в круто изменившейся ситуации себя надо определять решительно, абсолютно заново. Можно сказать, как Ефим Левин, что «отживает свой век сложившаяся в 60-е годы художественная система — продукт определенного мировоспитания, мирочувствования, исторического сознания и повседневного, бытового видения». Я бы, со своей стороны, подчеркнул и чисто психологические сложности, когда к стереотипу тянет незаметно, невольно, при том, что тебе самому кажется, будто ты ему решительно противостоишь. Достаточно вспомнить широко известные случаи из кинематографической практики последних месяцев, конфликты на студиях, в некоторых республиканских союзах, чтобы убедиться воочию, как новые и вполне, казалось бы, прогрессивные образования вдруг обнаруживают тенденцию принимать форму охаянных и осмеянных традиционно-окостенелых бюрократических структур. Стереотип так силен, что дает ростки в условиях, казалось бы, для него совершенно невыгодных и непривычных. И выяснилось, что художнику, так много сделавшему в «года глухие», сформированному противоборством с ними — но, значит, и *ими*, пусть косвенно, не впрямую — надо преодолевать, рушить этот стереотип прежде всего в самом себе. Это, мне кажется, один из ответов на вопрос, почему поколение (лучшие из поколения), достойно и честно тянувшее свою тяжелую лямку в 70-е годы, сегодня, когда сброшена лишняя, ненужная ноша, оказалось словно бы в растерянности, на перепутье. А их, лучших, хватают за горло: где шедевры? Да подождите с шедеврами — дайте оглядеться и отдышаться...

Вот и Союзу кинематографистов нередко пеняют — зачем так безоглядно сосредоточились на проблемах организационного характера, упустили из виду концепции творческие. Но, как мне представляется, каждый живой художник — сам себе творческая концепция, которую ни Климову, ни Смирнову вовсе не надо направлять и определять. А надо создавать условия, в которых самые разные художники могли бы свободно реализоваться. Чем они, Климов, Смирнов, их коллеги, товарищи и занимались, и занимаются в меру сил и возможностей. Во взаимодействии, согласиях или спорах с Госкино СССР.

Во взаимодействии этом было уже несколько моментов конфликтных, кризисных. Возникали они, как правило, отнюдь не на пустом месте, хотя, как мне кажется, иногда излишне раздувались,— возможно, вступала в действие генетическая память о непримиримых конфронтациях чиновников и художников.

Такие конфронтации, конечно, были и будут, но не думаю, что близок к истине Лев Карахан, когда он фактически ставит знак равенства между Госкино прошлым и Госкино нынешним, не видит той эволюции, которая с этим учреждением происходит. А оно эволюционирует, хотя и очень непросто, от администрирования в сторону выполнения функций координирующих, стратегических, да ведь и союз эволюционирует тоже, а куда эта эволюция в конце концов приведет — во многом зависит от всех нас вместе и от каждого в отдельности — от нашей непримиримости к любым проявлениям командно-административной системы, но и от нашей внимательности, терпимости, способности непредвзято выслушивать оппонента. Во всяком случае, кинематографисты, видимо, не впопыхах довольно единодушно высказались за сохранение Госкино СССР, что в нынешних конкретных условиях, таких, каковы они есть, с их несдающимся властолюбием ведомств, означает сохранение самостоятельности отрасли. А когда в республиках стали комитеты по кино ликвидировать, иногда из самых лучших, самых прогрессивных намерений, то на практике получилось поглощение этих комитетов министерствами культуры — то есть «обобществились», а значит, урезались материальные возможности, и вместо ликвидации бюрократической инстанции народилась еще одна, новенькая. И все это оказалось чревато усилением произвола местных властей. Так бывает, когда идеальные устремления, не принимающие во внимание грубой реальности, приходят в соприкосновение с нею.

Вернемся, однако, к кинопроцессу. При том, что пауза в творчестве тех, кто достойно и честно работал в 70-х, вполне очевидна,— на кинематографических, театральных афишах все же появляются знакомые имена, с которыми связываются большие надежды. Надежды, которые оправдываются далеко не всегда и не полностью. Скажем, выходят пьесы-притчи Александра Володина, которые проецировались на нашу недавнюю реальность и не имели шансов быть поставленными. Мне важно уже то, что это дорогой мне художник и человек, и его, наконец, ставят, но надо честно признать: на тех спектаклях, что я видел, искры от взаимодействия сцены и зала не высекается. Намек, ассоциация не воспринимаются, ибо сегодня время прямой речи. Пьесы эти должны были работать в иной нравственной, психологической ситуации. И кто знает, возможно, еще когда-нибудь будут работать. Хотя и сам Володин, наверное, дорого бы дал, чтобы этого не произошло. Марк Захаров сделал фильм «Убить дракона». Пять лет назад такой фильм был бы невозможен, а если представить себе невероятное: сделали и выпустили,— наверное, произвел бы впечатление разорвавшейся бомбы. Сегодня же нет никаких взрывов, а есть вежливый интерес. Даже такой феноменально чуткий человек, как Захаров, отдал дань честным, самоотверженным трудом рожденным стереотипам взаимоотношений с аудиторией.

Про себя скажу: стало труднее писать. Работает психологическая установка: пробить, протащить нечто сокровенное — такое, что непременно будут изымать и вычеркивать. А никто ничего не вычеркивает и не изымает (я ведь не только главный редактор, я и в других печатных органах публикуюсь) — и надо «смириться» с этим, нечто в себе переменить, переделать — и сосредоточиться не на пробивании того, что пробивать не надо, а на чем-то другом.

Солидарен с Еленой Стишовой, когда она говорит, что готова доживать в своей системе ценностей. Но как-то внутренне сопротивляюсь элегичной тональности этого заявления. Думаю, что эта «своя система» отнюдь еще себя не исчерпала. И, не придя в восторг от захаровского «Дракона», на творческий потенциал этого мастера рассчитываю всерьез. А уж как в одного из лидеров театральной перестройки верю в Захарова самозабвенно и трепетно.

Права, мне кажется, Людмила Донец, когда говорит, что лидеры не перевелись, что они есть, и в качестве художников, реально выполняющих эти

функции, называет, в частности, Алексея Германа и Вадима Абдрашитова. Хочу даже процитировать одно точное наблюдение: «Не важно, что Герман давно не снимает. Даже не столь важно, какой он снимет следующий фильм. Важно его присутствие. Присутствие позднего романтика».

Вот именно. Верно говорит Татьяна Иенсен, что «многим из вас» (то есть из нас, шестидесятников) переломали хребет. Но некоторым и не переломали.

Это к тому, что что-то мы еще, наверное, сделаем, и, возможно, даже сделаем что-то приметное. Но, конечно, основная нагрузка ляжет, уже ложится на плечи тех, кто начинает сегодня. Кто не обременен еще никакими стереотипами, не несет внутри себя наследия выморочных, глухих лет. Это ведь страшно важно, что большинство фильмов, о которых мы говорили сегодня как о симптомах (явных или пока не очень внятных) обновления кинематографа, сделаны именно людьми этого поколения, совсем молодыми людьми. И «Мерзавец», и «Фонтан», и «Игла», и «Маленькая Вера», и «Исповедь. Хроника отчуждения». И возникли они, как уже говорила Нина Игнатьева, незапланированно, в разных, в том числе очень тихих закоулках нашего кинематографического хозяйства, где их (такими, какими они получились) никто, пожалуй, не ждал. Это обнадеживающе, и это прекрасно. Вот только...

В 1956 году в муках родился «Современник» — один-единственный, но это уже была *генерация*, и все лучшее, что было тогда в молодом сценическом искусстве, независимо от того, где и как это лучшее возникало, группировалось вокруг него. А сейчас — десятки, сотни студий, но вот новая генерация — просматривается ли? Хорошие картины сделаны, и имена их молодых авторов называются с уважением и надеждою. И однако — «Баллада о солдате» Григория Чухрая, «Застава Ильича» Марлена Хуциева... Есть ли сегодня картина, которая прозвучала бы столь же неопровержимо, как эти ленты прозвучали тогда?

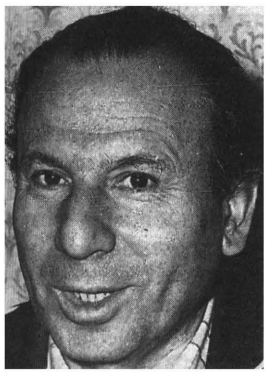
Повторю: я признаю лидерство Германа и Климова, Ульянова и Ефремова, но как же важно, чтобы эта категория незамедлительно пополнилась людьми менее почтенного возраста! В. Цой, Б. Гребенщиков, Ю. Шевчук? Ну, ладно. Если хотите — пожалуйста...

А может, и мой возраст срабатывает, ставит некие преграды, мною самим не различимые? И генерация уже есть, и направления есть, и есть реальные молодые лидеры... Хорошо, если так. Значит, в ближайшее время это станет для всех очевидностью, в том числе и для тех, кого возрастные привязанности делают предвзятыми.

...Я старался, чтобы мое выступление не выглядело неким подведением итогов нынешнего разговора. Кинопроцесс, как и все прочие процессы сегодняшней нашей реальности,— в движении, в сфере действия множества притяжений и отталкиваний. Итогов нету пока — даже и самых предварительных...

Чингиз Гусейнов

У предела



В последнее время не выходит у меня из памяти один документальный фильм. Вернее, память вернула мне его, потому что посмотрел я ленту не вчера. Сделал картину Нико Цуладзе, молодой грузинский режиссер, это его дебют. После просмотра узнал, что снимал Цуладзе фильм несколько лет, по собственной инициативе, на пленке, сэкономленной в студенческих работах — курсовых и дипломной. Когда своей не хватало, сбереженную пленку приносили Нико его друзья-студенты, знакомые со студиями «Грузия-фильм», «Грузнаучдокфильм». Название фильма на русский язык перевести непросто: «Край»... «Грань»... «Предел»... Трудно передать многосложность этого грузинского слова. Но важно это сделать, ибо оно во многом объясняет смысл картины.

В сущности, в этом контексте «предел» можно трактовать и как крайнюю степень запущенности национальных проблем в нашем обществе. Мы должны признать, что столкнулись с кризисными явлениями в межнациональных отношениях и выход здесь в том, чтобы договорить всю правду до конца, дать нелицеприятную оценку прежним успокаивающим стереотипам и выработать новый статус нашего многонационального государства. Создать условия для того, чтобы каждый народ мог реализовать свои естественные потребности и запросы. Не может быть никакого запрета, никаких ограничений, никаких старых приемов в решении этих проблем!.. В течение долгих лет считалось, что национальный вопрос у нас разрешен. Поэтому любые попытки защитить в той или другой форме интересы национальной государственности, национального языка, национальной культуры немедленно пресекались с помощью удобного ярлыка: это, мол, национализм. Конечно, времена изменились, но страх перед ярлыком живет и сегодня и в той или иной форме дает о себе знать при любой попытке углубить национальную определенность своего края.

Куда предпочтительней для многих оказывается и ныне иллюзия сохранения единства любой ценой. И какие только тут не изобретаются «теории». Скажем, на одной высокой встрече, созванной по случаю обострения азербайджано-армянских отношений в Карабахе, довольно ответственный товарищ, мой земляк, кстати, азербайджанец, без иронии, как само собой разумеющееся (это, видимо, его убеждение), сказал: «Товарищи, мы должны исходить из реальности, мы живем в русском государстве».

Меня ошеломил такой уровень понимания проблемы. Как же так! Ведь мы

живем в Союзе Советских Социалистических Республик, а не в русском государстве. Но было впечатление, что и эта формула оказалась пригодной для некоторых — ради того, чтобы не разрушать единство вокруг русского народа. Тут совершенно очевидно путаются разные вещи: одно дело — вокруг русского народа, другое дело — «русское государство». Однако такая тенденция весьма живуча. У нас, например, история любого из народов страны изучается только в связи с российской историей, именно исходя из истории русского государства даются оценки всех движений, всех исторических событий: скажем, воевали здесь против русского самодержавия или не воевали и т. д.

Другая сторона проблемы — это иллюзия независимости, которая питается некоторыми чисто формальными образованиями. Наличие, например, в республике Министерства иностранных дел или наличие у каждой республики в Москве постоянного представительства, которое имитирует посольство и тому подобное. Мне кажется, что иллюзии такого рода не выдерживают никакой критики, если исходить из ленинской национальной политики.

Есть и особая, крайняя точка зрения, согласно которой каждая республика целиком и исключительно сама решает свои собственные проблемы. Учет общесоюзных интересов как бы отодвинут на второй план, а на первом собственно национальные интересы, борьба за национальную обособленность и территориальную определенность. В недрах некоторых республик такая идея живет: вот если бы мы были абсолютно независимы, то процветали бы. Закрывать сегодня глаза, делать вид, что этой тенденции не существует, было бы глубоким заблуждением.

Разумеется, крайние проявления всегда категоричны. Но есть, несомненно, конструктивное, позитивное начало (особенно в условиях гласности и демократизации нашего общества) в желании людей удовлетворить потребность в национальном самовыражении, не утрачивать свои особенности, свои привычки, свои обычаи, свои праздники. Вторая половина XX века идет под знаменем возрождения национального самосознания, каждый народ хочет чувствовать себя как определенную данность, имеющую свою историю, развивающую свой язык, свою культуру. И с этим нельзя не считаться. Да, каждый народ хочет сохранить свое лицо, и не забудем, что это есть результат того порыва к выздоровлению, в основе которого — Великая Октябрьская социалистическая революция.

Поэтому крайностям, о которых я говорю, есть альтернатива. Она исходит из духа и сути XIX партийной конференции. Мы сильны только в союзе, во взаимообогащении. Но этот союз мы можем сохранить, а не разрушить, только если будем придерживаться ленинских принципов интернационализма по отношению к каждому народу, живущему в нашей стране, если будем с полным уважением относиться к его потребности сохранить национальную самостоятельность, к его желанию образоваться культурно. И надо трезво отдать себе отчет, что именно в этом смысле мы подошли к «грани», на этом «краю» необходимо задуматься. И фильм под таким названием, с упоминания о котором начались эти заметки, не случайно порождает подобные размышления.

Он снят в районах Азербайджана, пограничных с Грузией. Что побудило молодого кинематографиста отправиться в эти края? Тревога за грузинские памятники материальной культуры — старинные храмы, древние поселения, которые разрушают время и человеческое равнодушие. Боль за живущих здесь соплеменников, забывающих или уже забывших родной язык, свои национальные одежды. В этой части фильм напоминает научную работу — историка, археолога, этнографа. Чувствуется, что здесь автор и его товарищи по съемочной группе более всего заботятся о точности каждой детали запечатленного здания, костюма, танца, даже как бы жертвуя чисто кинематографической выразительностью, изобретательностью.

Подчеркнуто строгая простота. Язык

документа в дикторском тексте: где расположен храм, когда построен, к какому архитектурному стилю может быть отнесен... После просмотра Нико Цуладзе объяснит выбор такой стилистики. Он действительно рассчитывает на то, что фильм понадобится в качестве документа — для историков и специалистов по материальной культуре. Ведь до того как снять эти объекты, он их разыскивал. Нигде не описанные памятники могут исчезнуть, прежде чем дождутся общественного внимания.

В этих эпизодах фильма видна эрудиция, глубокое знание истории своего народа, его культуры. Знания, завидные для молодого человека. И глубокая любовь к своей земле, к своему народу. Не по годам, я бы даже сказал, мудрая любовь. Фильм «Край» (остановимся на этой версии перевода) свидетельствует, что Нико Цуладзе с самого начала был не одинок. Вот что он снял в 1981 году (да-да, еще в 1981-м, как только появилось немного пленки, кто-то из друзей, в этот момент снимавший другой фильм, дал камеру, и Нико поехал снимать): студентки режиссерского факультета театрального института имени Руставели Манана Квиркели и Мзия Мчедлишвили поставили в селе Алибегло первый в тех краях грузинский спектакль. Поставили, чтобы играть в грузинских поселках Азербайджана, для которых самодеятельный театр стал бы центром духовной культуры. Называет фильм и других подвижников. Один знакомил сельчан с историей Грузии, другой восстановил церковь, третий вдохновил соседей на создание музея, собрал для него иконы, исторические, этнографические памятники грузинской культуры — некоторым из экспонатов более двух тысяч лет.

...Грузинские памятники культуры на земле Азербайджана. Согласитесь, что многообразие национальных форм жизнедеятельности — великое богатство человечества. В нашей стране это многообразие уникально. У нас есть, допустим, коми. Они называются коми-пермяки и коми-зыряне — это два совершенно разных народа, хотя у них одно название «коми»». У нас есть и удивительные примеры смешения национальных и религиозных начал. Есть, скажем, гагаузы, они являются тюркоязычным народом, родной язык у них турецкий, но они христиане. Или как раз пример из фильма «Край». Людей, говорящих по-грузински, в этих местах именуют ингилойцы. Они мусульмане, у них мусульманские имена, но родной язык у них — грузинский. И на берегу Черного моря живут грузины-мусульмане — аджарцы.

Наше многообразие мы должны сохранять. Цыгане испокон веков не привыкли жить оседлой жизнью, пусть живут кочевой. А то завтра, допустим, кто-то вздумает обратить гагаузов в мусульманство, потому что тюркоязычные народы в основном мусульмане. Или сделать христианами всех ингилойцев... Надо, наоборот, поощрять и поддерживать любое волеизъявление, создать условия для того, чтобы они, с одной стороны, развивали свой родной язык, чувствовали себя грузиноязычными в полной мере, но вместе с тем, если у них есть желание, пусть отправляют религиозные мусульманские обряды. Мы должны всячески способствовать не унификации, а разнообразию нашего многонационального космоса.

В каждой республике, в каждой автономной области должна быть обеспечена равноправность развития всех народов, которые населяют данный регион. Законодательно необходимо создать условия, чтобы можно было изучать все языки народностей, населяющих республику, изучать их историю... Здесь, конечно, нельзя шарахаться из одной крайности в другую. Скажем, до сих пор все было по-русски, а теперь тотально и директивно перейдем на национальный язык. Эти шараханья к добру не приведут. Надо просто исходить из действительного положения дел, из функции русского языка в нашем обществе. Но вместе с тем нужно находить пути для того, чтобы всякая реальная возможность пользования национальным языком оказывалась реализованной.

Если взять Азербайджан, например, то я недавно прочитал, что там наме-

рены создать условия для удовлетворения культурных потребностей ингилойцев, лезгин... У нас есть талыши, есть курды, если начать выявлять коренные народы, живущие у нас на территории, их обнаруживается очень большое количество. И вовсе не обязательно, мне кажется, плодить новые территориальные, административные образования, а надо создавать возможности для реализации разных национальных *запросов*, потребностей в том же Баку, например.

Я должен отметить, кстати, одно тревожное обстоятельство: не так давно в официальной газетной информации говорилось, что в Москве будут созданы азербайджанский культурный центр, армянский, татарский. Но прошло время, и я знаю по некоторым сигналам — есть попытка затормозить это дело. Видимо, кто-то испугался: а что, если каждый народ, живущий в Москве, создаст подобный центр! Что, мол, будет? Это страх чисто имперского свойства. Скажем, деятельности созданного в Ленинском районе столицы еврейского национального центра не только не помогают, но осторожно мешают. Боюсь, это старые психологические тормоза, которые действуют по отношению и к татарам, и к евреям, и к армянам. А любая оттяжка здесь чревата глухим ропотом, недовольством. Они могут накапливаться какое-то время, но потом обязательно обозначатся, так или иначе о себе заявят. Поэтому следует не бояться, но, наоборот, стремиться к национальному многоцветию именно в Москве. В столице не одного только русского государства, а Союза Советских Социалистических Республик.

Есть и более серьезные проблемы — например, крымских татар. Существует указ, по которому с них сняты все обвинения, им как гражданам Советского Союза разрешено селиться на любой территории. Но в этой ситуации есть момент лицемерия, и он состоит в том, что в Крыму, когда сюда приезжают крымские татары, под теми или другими предлогами им чинят препятствия местные власти. Речь не идет о том, чтобы вернуться в те же дома. Но это их исконная многовековая земля, еще с доекатерининских времен. И как же можно чинить препятствия? Или делать вид, что мы тщательно изучаем эту сложную проблему? Тут надо скорее изыскивать возможности ее решения, находить разумные компромиссы. И вот что еще очень интересно: когда у нас идет речь, допустим, о ситуации крымских татар, мы сразу вспоминаем, что Украина — республика независимая, что *Россия* с ней должна договариваться, тут сразу вступают вот эти формальные признаки независимого государства.

А нам нужна не форма, но суть. При этом, разумеется, нельзя ничего делать в ущерб другим народам. Мне представляется, что если мы дадим развиваться событиям естественно, с уважением к национальному достоинству, без малейших ущемлений, то никому не будет выгодно отделение и создание самостоятельного государства. Этот кризисный момент может наступить лишь как реакция на действия центра по зажиму, по запрету, по недопущению... Спокойное, нормальное течение событий не может привести к кризису. Ведь что означает отделение? Нелепо создавать свою армию, нелепо создавать свои деньги, обменные межгосударственные акции... В сущности, при экономической самоокупаемости и независимости может быть достигнуто все, чего народ желает.

Я не случайно оговариваюсь: если будет соблюдено уважение ко всем народам... Мы нуждаемся в самых серьезных психологических изменениях межнациональных отношений. Скажем, должно стать непреложной, естественной нормой для русских не допускать в своих выступлениях ни антисемитских, ни каких бы то ни было других великодержавных суждений о каком бы то ни было народе. И нормой, и попросту делом чести, достоинства. А азербайджанцы должны во всеуслышанье сказать: давайте увидим, в каком плачевном состоянии находятся другие народы, населяющие наш край. И грузины, и армяне пусть тоже так скажут... Конечно, это идеальная ситуация, она сегодня еще во многом

утопическая. С этой высшей точки зрения в фильме «Край» тоже все-таки дана не вся правда. В фильме нигде четко не сказано о мусульманстве ингилойцев. Не сказано, что они нарекают новорожденных мусульманскими именами... Это, конечно, делает проблему сложнее. Но и в нынешнем качестве фильм вызывает чувства высокие и необходимые.

Признаюсь честно, мне было больно его смотреть. Хотя интонацию фильма отличает строгость и сдержанность, хотя в нем нет ни одного слова упрека или обиды к власть предержащим на той земле, где в запустении и безвестности тают во времени создания человеческого духа, рукотворные памятники. Мне могут возразить: а разве наши собственные азербайджанские памятники находятся в сколько-нибудь удовлетворительном состоянии? Увы, нет. Но это не оправдание, за грузинские на нашей земле спрос с нас двойной. События в Нагорном Карабахе показали, во что обходится наше равнодушие к судьбам друг друга. Фильмом «Край» поставлена проблема актуальная, острая. Я не представлял ее в таком объеме. Не знал упомянутых в нем фактов. Но, к сожалению, могу поверить, что грузинские жители азербайджанских сел лишены возможности смотреть грузинское телевидение, испытывают дефицит грузинских книг, не имеют возможности учить в местных школах детей грузинскому языку. То, о чем поведал фильм Нико Цуладзе, должно заставить тревожно задуматься каждого из нас, азербайджанцев, и прежде всего интеллигенцию. Ведь наш народ отличают широта и радушие, гостеприимство и добрососедство. А факты, о которых размышляет фильм, рождены бюрократией, она не имеет национальности, она у нас для всех одна. В ее лицемерии, демагогии и цинизме надо искать причины наших межнациональных проблем. Но и в себе, в каждом из нас — тоже. Ибо засилие бюрократии поражает и наши души.

Вспомним хотя бы этот поразительный пример: ни один азербайджанский творческий союз не принес соболезнований за Сумгаит. Это грубейшая ошибка Азербайджана. В день, когда это случилось, Президиум Верховного Совета Азербайджана не осудил инцидент, прошел мимо этих событий. Только сейчас — лучше поздно, чем никогда,— устами нового секретаря ЦК компартии Азербайджана сумгаитская резня осуждена. Но тогда власти промолчали. А мы, интеллигенция? Промолчали тоже!

Многие высокоинтеллигентные люди, живущие в Азербайджане, доказывают, что никакой резни не было или что она была спровоцирована. Но я прежде всего должен сказать, что осуждаю эту резню и считаю ее позором для своего народа. Эту первую фразу я должен произнести как молитву, а потом уже начать анализировать: почему, зачем, откуда... Необходим факт осуждения, потому что действительно по национальному признаку были уничтожены люди и творились бесчинства.

Таковы факты, но я не могу не сказать, что не знаю всех фактов до конца, полностью. А при отсутствии полноты фактов возникают провокационные слухи, и общая картина неминуемо искажается. В доме творчества Переделкино, когда я туда приехал, были некоторые армянские писатели, которые во всеуслышание говорили, что азербайджанцы — варвары, азербайджанцы — убийцы, их нельзя пускать в дом творчества. Все азербайджанцы, понимаете?

Получается так, что отсутствие полноты информации невыгодно азербайджанцам в первую очередь. Потому что, получив информацию, они тоже смогли бы осудить... Ведь речь идет не об осуждении народа в целом, но о том, что в народе есть и негодяи... Но это — малая часть народа. Значит, азербайджанцы должны резко отделить от себя эту часть. Но, к сожалению, по-прежнему не срабатывает гласность. А стихия слухов провоцирует страсти.

Судебный процесс над хулиганами в Сумгаите... Если все настолько очевидно, то почему так долго тянется суд? Если действительно людей убивали и найдены убийцы, то почему так долго

идет процесс? Может быть, не хотят обострять, хотят растянуть? Значит, кому-то это нужно?

Сегодня создалась ситуация, когда в каждой республике вольготнее себя чувствуют представители так называемой коренной национальности. В Азербайджане — азербайджанцы, в Армении — армяне. Остальным ущемляли права, не давали занимать должности, те же армяне в Нагорном Карабахе не могли пользоваться в полной мере возможностями для реализации своих культурных запросов. И это привело к кризису. Менять же сегодня что бы то ни было территориально, географически — не путь, на мой взгляд. Мы должны считаться с теми реальностями, которые сложились, нельзя передавать по волеизъявлению эту территорию тому народу, ту — другому. Это чрезвычайно опасно и чревато большими осложнениями.

Я считаю, что карабахскую проблему, как и проблему других автономий, можно было бы разрешить, и они, убежден, решатся сами собой, естественным путем при повышении роли местных Советов как подлинных представителей воли народа, коренного прежде всего. И не нужно будет обращаться в какие-то «вышестоящие» органы за какими-то мелочами. Например, по вопросу о перемещении одного учителя из этой школы в другую, грубо говоря. Или как учебник армянский получать: из Еревана или из Баку?.. Не надо будет обращаться все время в Баку. В Нагорно-Карабахской области все руководство всегда было армянское. Но это был политический декор, поскольку реальной власти областное руководство не имело и авторитета у жителей, как выяснилось, тоже.

Но возвратимся вновь к фильму «Край». Что меня в нем не удовлетворило? Есть там один эпизод, который (без сомнения, помимо воли автора) стал метафоричным. Жители села, основавшие музей, не дожидаясь, пока бережно собранные ими экспонаты будут обнесены забором, отгораживают домик веревкой. Получается, что этим забором обнесена вся жизнь живущих здесь грузин. В фильме Цуладзе ни в один кадр, ни в один эпизод не попал азербайджанец. И в разговорах героев фильма никто не упоминает своих соседей-азербайджанцев. Все живут только думой о своем, национальном. Полагаю, что здесь фильм все же корректирует действительность. Нельзя так отгородиться. Да и не нужно. И не так это все на самом деле.

Менее всего я склонен упрекать в этом молодого Нико Цуладзе. Опять себя — прежде всего. Кто, как не мы, в этом виноваты. На вопрос, почему в фильме о положении грузинских крестьян автор не дал слова кому-нибудь из азербайджанцев, Нико ответил, что среди них нет таких, кого бы волновала эта проблема. Что-то дало ему основание так думать?

И все же убежден: это не так.

Кто-нибудь, а может быть, и многие в Азербайджане посмотрят картину и скажут: а почему в Марнеульском районе Грузии, где живет множество азербайджанцев, нет храма для верующих, о чем они много раз ставили вопрос? Что на это ответить? Будь я кинематографистом, я бы так сказал: об этом мог бы снять следующий фильм Нико Цуладзе, а мой земляк пусть со своей камерой последит за грузинскими деревнями в Азербайджане.

...Какова же судьба фильма «Край», о котором я многим рассказывал? Картина была под запретом. Даже показать ее кинематографической общественности было трудно — при том, что Союз кинематографистов республики за картину боролся. В какой-то момент единственной авторской копией была та, что сумел сохранить сам Нико Цуладзе.

В который раз с горечью констатируешь: насколько сильнее сработал бы фильм, выйди он тогда, когда был сделан.

Но он нужен и сейчас. Причем, отдавая должное Цуладзе, предлагаю поставить в титрах дату начала съемок. Выпустить картину надо широко — и в Грузии, и в Азербайджане, во всесоюзном прокате. Обязательно показать по телевидению. С обсуждением в студен-

ческих аудиториях, в киноклубах, в неформальных объединениях.

Такие фильмы — реальная помощь в решении наших сегодняшних проблем.

P. S.

После того как статья была завершена, на Кавказ обрушилось стихийное бедствие — случилось землетрясение, разрушительная энергия которого, как пишут, эквивалентна взрыву ста ядерных бомб. Главный удар пришелся на Армению, где погибли десятки тысяч людей. Все народы пришли на помощь пострадавшим. Перед лицом слепой разрушительной силы, которой мы можем противопоставить только солидарность и милосердие, меркнут и кажутся незначительными взаимные наши обиды, распри, разногласия, в том числе и в сфере межнациональных отношений.

Хочу верить, что восторжествует разум. Думаю, если это случится, то неужели должна была разразиться беда такого масштаба, чтобы наступило время согласия? И еще думаю, если этого не случится, то неужели такое бедствие не может образумить тех, кто кричит: «Умрем, но заберем Карабах», и тех, кто отвечает криком: «Умрем, но не отдадим Карабах»?

Ч. Г.

Необязательные заметки

Марина Топаз

Молитва горожанина

«— Слишком их много здесь... Они не умеют себя вести и портят лицо города.

— Мне просто стыдно, что я живу в таких условиях. Наш комбинат — это рабовладельцы, на которых мы должны пахать за просто так...

— Кожа испортилась, нервная стала, дерганая. Мама меня даже не узнает... Да, здорово нас Москва меняет.

Искала мягче хлебушка,
Святая простота.
Была я просто девушкой,
А стала лимита».[1]

За последние 15 лет в столице осело более 700 тысяч лимитчиков. Целый город! Слово «лимитчики» москвичами воспринимается однозначно, оно — бранное. Впрочем, слово «москвичи» тоже бывает бранным, в чем столичным жителям приходится убеждаться во всех регионах страны. Дома же москвичи вроде бы хозяева положения. Пока не оказываются в зависимости от продавца (бывшего лимитчика), от нянечки (бывшей лимитчицы), наконец, от всесильной милиции, набранной в основном из приезжих. В милицейском общежитии часто происходят кражи, воруют друг у друга. Они же не по велению сердца пошли в милицию, а выбрали эту работу, потому что она давала возможность удержаться в столице. Ну вот, свершилось. Из удержавшихся это, наверное, наиболее благополучная группа. Квартиру получают быстрее других, и, как рассказывает в фильме старожил, выселенный в Бирюлево, милиционеров-лимитчиков прописывают в центре.

А зачем приехали в столицу пацаны-пэтэушники? За свободой, говорят они. Вот и получили свободу — от материнского догляда, от вольного и невольного присмотра соседей, знакомых, от которых никуда не уйдешь — ни в поселке, ни в маленьком городке. Теперь на свободе можно вволю балдеть, нюхая клей «Момент» и глотая таблетки, в компании таких же ровесников, как они. Впрочем, неизвестно, какая судьба ждала бы их дома... Жилищная проблема пока что ребятами не выстрадана, хотя хорошо знакома по опыту старших: «С квартирой такой вопрос насущный, без него это... детьми не разживешься и вообще».

Самые страдальцы это те лимитчики, которые детьми уже разжились, а квартиры все не предвидится. Они годами мыкаются по общежитиям, им нужнее всех минимальный комфорт, они молоды, но помимо будущего им необходимо настоящее. «Хочу, чтобы дети мои не видели этих перегородок, этих скандалов с семьями, с комендантом, с начальством». Уезжать, впрочем, не хотят. А куда? Быт общежитий с их скученностью, унизительным контролем — это же проблема рабочих и студенческих общежитий по всей стране (вкупе с обитателями гостиниц).

Понятны обиды тех, кто не от хорошей жизни приехал и оказался званым, да нежеланным. Законное тут делается как милость. Обещанное, заработанное — как подачка. Понятны обиды тех, кто с рождения живет здесь, наблюдая, как разбухает город, вытесняя его, старожила, как из заюшкиной избушки,— в угол, в сени, на крылечко... Как меняется облик московской толпы,

[1] Из фильма «Лимита, или Четвертый сон». Режиссер Е. Головня, ЦСДФ.

как она оборачивается источником постоянных стрессов, становится взрывоопасной. Выходишь на улицу — к остановке, и вот ты уже окружен конкурентами, супостатами. Тебе тяжело наступают на ноги, норовят ударить. У кого-то для этого сумка, кто-то вооружен коляской. И тебя же ненавидят при этом!

Конечно, ты постоянно виноват. Сумев сесть в вагон, ты лишил другого возможности дать отдых усталым ногам, пристроить тяжелую сумку. Оказавшись в очереди впереди своего ближнего, рискуешь лишить его куска мяса, яблок для ребенка, вина для гостей, сапог на зиму... да чего угодно — от штанов до пирожков. Все — в очереди, все — в давке, все — на грани скандала. Увы, это не оказии, которых можно было бы избежать. Нет, это фон — постоянный фон жизни столичного горожанина. И в эту землю обетованную, где все-таки есть и штаны, и пирожки, и театры, и свобода, и обещанная через четыре года жилплощадь, стремятся тысячи людей, которым дома ничего не светит. И которым просто неведома традиционная нехитрая этика типа «стойте справа, проходите слева».

Много лет боремся друг с другом за равенство, позабыв про братство, все никак не добьемся справедливости при распределении недостатков.

«Смерть лимите!», «Лимита, вон из Moskow!»

Тут все, в этих надписях на заборах,— от классовой ненависти до расовых предрассудков.

Я ненавижу продавца,
швейцара, нянечку, монтера.
Жизнь может кончиться,
и скоро.
И что ж, так будет до конца?

Это из «Молитвы горожанина» А. Аронова.

Городские пороки — не фигуральное выражение. Столица больна. И несправедливо винить приезжих. Они не только носители эпидемии, они — ее первые жертвы.

Лимитчиками не рождаются, а становятся.

«Лимитчиц направо, москвичек налево»,— привычно командует милиционер, загоняя в отделение стайку проституток.

Пьяная оторва с подбитым глазом матерится в милиции, а прелестная интердевочка дает интервью на закрытом теннисном корте.

Москвич с пропиской — представитель привилегированной нации, но живем мы вместе. Мы перемешаны. Не выковыряешь, не отломаешь. Тяжело сосуществуем, много плохого видим, большой личный вклад в это плохое вносим ежедневно.

«Лимитчик» — собственно, просто термин. Новое содержание в него вложили мы сами. Общими усилиями. И неизвестно, кто больше унижен в этой ситуации взаимного ущемления и обид.

Пока я здесь таскаю кости,
Пока плетусь в кино и в гости,
Пока мои продлятся дни,
Пока не замер на погосте,
От ненависти, злобы, злости
Меня спаси и сохрани!

Г. Козлов

Магистраль и колея в сторону

Заметки с I Всесоюзного фестиваля неигрового кино

Документальное кино сегодня — это...
...новый взгляд на старые ситуации,
...новые действующие лица и неизвестные социальные характеры,
...демифологизация хроники,
...отказ от канонов прежней эстетики, метафоры, подсказанные реальностью.
...заново открытое прошлое,
...прямое вторжение в изображаемую действительность и новое социальное мышление.
Это кино от первого лица.

Сергей Муратов. «Неизвестное кино» («Искусство кино», 1988, № 12)

Безоговорочно присоединяюсь к сказанному Сергеем Александровичем Муратовым. Классификация родовых признаков сегодняшней документалистики кажется мне исчерпывающе полной, не побоюсь сомнительного каламбура, классической. Надеюсь, кто по интересу гражданскому или профессиональному постоянно плывет в бурлящем ее потоке, мчащемся меж темных теснин безвестности и небытия, разделяют мое мнение. Уверен, классификацией Сергея Александровича, может быть, неосознанно руководствуются и те, кто по служебной обязанности или из страха подпирают мягим плечиком, изнемогая от усилий и усердия, уже расшатанные шлюзовые затворы, дабы не выпустить бурный поток на свободу. Ибо, по выражению того же Муратова, «неизвестное кино заставляет ужаснуться тому, к чему давно привыкли». А привычка — душа держав, это еще Пушкин подметил.

Тут, замечаю, впал я в юбилейный тон. Славословие так и прет из глубины души, доставляя мне исполнительское наслаждение. И готов продолжать в таком вот духе, потому что подогревает меня, подзуживает и подталкивает вспорхнуть на неокотурны блистающая разнообразием талантов и жанров программа Первого Всесоюзного фестиваля неигрового кино. Он, как известно, состоялся в Свердловске почти экспромтом. Но шел при полном аншлаге. Сопровождался то замершей тишиной внимания, то перекатным хохотом, то густыми аплодисментами залов. И умоляющими голосами улиц, жаждавших лишнего билетика.

Думаю, вы согласитесь, при убогой бедности отечественной кинорекламы вообще и пуритански сдержанной свердловской информации в частности, при непонятном публике названии «неигровое кино» такая обстановка смотра не может не вдохновлять.

Но откуда-то издалека, из двадцатых, помнится, годов, доносится до меня реплика поэта: «Гражданин, не юбилейте!» И эхом — вчерашний голос «из-за бугра» — они, дескать, так спешат отпраздновать успехи, что, похоже, следующего случая уже не представится, завтра им — конец.

Ирония, подозреваю, и есть истинная муза критики. И склоняюсь перед нею. Кто как не она призывает нас к мудрой трезвости и сдержанности перед ах! открывшимся совершенно необъятным окоемом разрешенной действительности, перед внезапно представшей возможностью с отрадой изголодавшихся, истомленных жаждой вкусить и припасть. Но страх перед духовным голодом куда как свеж в нашем сознании. Неуверенность в прочности сегодняшнего неустоявшегося порядка вещей одинаково мучает и сторонников его и противников. И потому, я думаю, одни безоглядно торопятся, а другие отчаянно жмут на тормоза. И тех, и других юзом заносит к аварии.

Я понимаю и не могу оценить иначе как достойную позицию безоглядно рвущихся в атаку на устоявшийся порядок. И делающих ошибки. И несущих урон. Хотя опыт у нас разный. Я пережил первую оттепель, успел немало высказать, прежде чем получил кляп в рот. Кстати, высказывались-то мы куда осторожнее, чем теперь. Силен был внутренний цензор, да и внешний не дремал. Так что ко времени водворения сталинских усов на должную высоту изощрился в эвфемизмах, обзавелся способностью и сквозь кляп — тихонько, но все же слышимо — гундеть свое, отыскал экологическую нишу, где надолго пристроил немалую часть своего профессионализма. А им, сегодняшним захватчикам, и того не удалось. Так стоит ли судить их с обустроенной позиции, за которой почти два десятилетия оборонялись и выжили наши увечные души?

Нет, говорю я, нет и нет!

Все восемь фестивальных дней — в гостинице, в кинотеатре «Салют», где шла конкурсная программа, в Доме кинематографистов, где собирался ПРОК,— вроде бы везде одновременно виделся мечущийся и возбужденный режиссер из Белоруссии Сергей Лукьянчиков. Так выглядят люди только что вырвавшиеся из тисков смертельной опасности. Но ведь и в самом деле он прорвался из окружения. Он здесь, среди своих, сочувствующих и понимающих. А до того фильм «Боль», впервые со всей откровенностью показавший ущерб, что понесла великая держава от малой афганской войны, и он, создатель фильма, больно ударяющего по самолюбию нации и по совести каждого из нас, были неоднократно атакованы силами, которые еще недавно и однозначно ломили нас, как солому. С фронта — влиятельные военные и республиканские власти, поддержанные центральными, а с тылу коллеги-капитулянты.

А он дрался за свое создание, за достоинство художника и наше гражданское достоинство, хотя там, в Белоруссии, такого рода бои идут, случается, и с натуральным мордобоем. Его запинающаяся от спешки и гибельного восторга перед собственной дерзостью скороговорка не только понятна мне, но и отрадна. Ее отчаянный напор подвигает встать и почтительно снять шляпу. Он захватил эфир и прокричал свое — для нас и, хотя не занял верхнюю строку в турнирной таблице фестиваля, все же победил. Эту победу заметил и оценил Вячеслав Кондратьев в первой книжке нашего журнала. Отмечена она была и в Свердловске.

Однако нельзя не заметить, что сегодня уже необходима сдержанная мужественность выбора. Первый фестиваль, собрав лучшее со всей страны, со всей опять же определенностью показал и мне, и многим, с кем мне довелось обменяться там впечатлениями, что вкусить-то мы вкусили, но не распробовали и определенности вкуса не обрели; припасть-то припали, но даже не окунулись. Были, да, были исключения. Но на то они и исключения...

Показав все лучшее, фестиваль вроде бы обнаружил магистраль к горизонту. Но ведь появилась и дорога то ли в тупик, то ли вкруговую. Нечто вроде проселка, где одна колея наезжена, вбита по колесную ступицу, а вторая только еще проступает сквозь идиллическую гусиную травку. И кренится наш тяжкий воз.

Возле этого опасно набок осевшего воза застыл я в понятной оторопи. То ли плечо подставить, то ли отбежать на безопасное расстояние. Пусть его скрипит и потрескивает. Но едет же! А я —

на магистраль. Она привычнее. И безопаснее, что греха таить. Ну, есть там отдельные недостатки. Можно их тактично отметить. Или понастроить по обочинам несколько концептуальных предположений, о которых режиссер, занятый творением, возможно, и не задумывался. Тогда позволительно вовсе пренебречь недостатками и приналечь на собственную эрудицию с привлечением авторитетов. Режиссер не обидится. Коллеги не осудят.

Но битая колея! Расхожие штампы, конъюнктурные вставки, лобовая лозунговая символика и одна розовая краска — эта и прочая жижель, доверху заполняющая колею? Ведь они отсюда — малоаппетитные вихляющие зигзаги и нашлепки на непрочной белизне экрана и авторских намерений.

«П. А. Клепачева знают по всей стране...» — начинается аннотация к фильму «Такая долгая зима...». Здесь, я думаю, допущена некоторая гипербола. И перед неосведомленными, коих, смею предположить, большинство, должен предстать документально во плоти рыЦарь без страха и упрека, один из немногих, осмелившихся в одиночку сражаться с бездушной, безликой и безжалостной системой. Для храбрых, но изверившихся он — призыв претерпеть, пострадать и победить. Для слабых духом в нем — надежда на заступника.

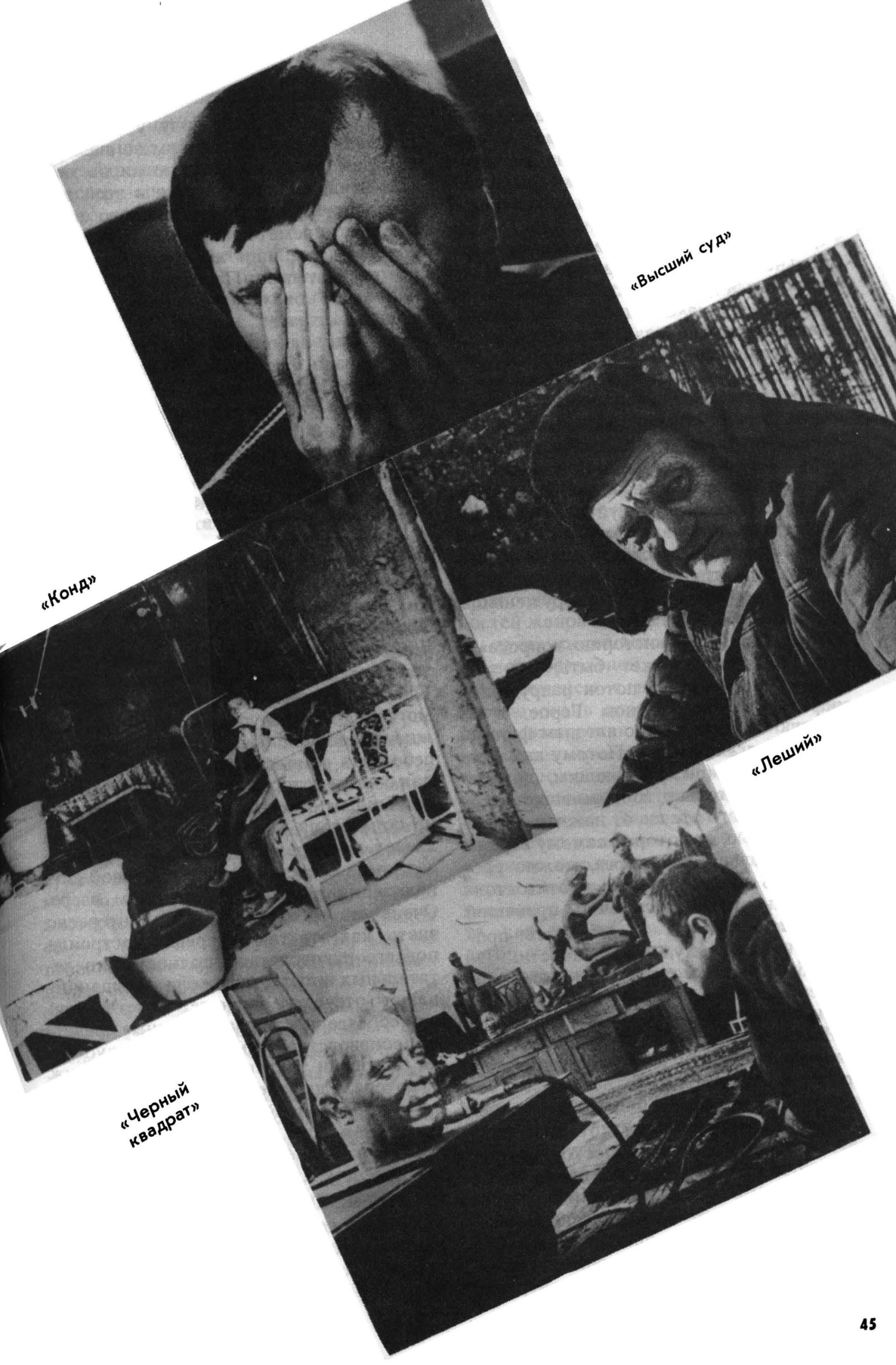
А фильм-то построен, как сотни таких же о Положительном Герое.

Небольшое отступление к истории жанра, как я ее понимаю. Только сразу должен признаться, что теории отражения не верил никогда, хотя складно излагал ее на вузовском экзамене. Поскольку видел, слышал, осязал и читал прямо противоположное, а теперь и вовсе убежден, что искусство — сама жизнь, одна из бесчисленных ее ипостасей. А вот документалистика, пожалуй, этой теории подчиняется или перестает быть таковой. Она благополучно сосуществует, не теряя природных качеств, с элементами игры, авторского домысла и произвола, даже с некоторой долей капризного насилия над отраженной реальностью. Но только с элементами и с некоторой долей. Достаточно переступить слабообозначенную границу (такие примеры были на фестивале), и начинается чистая игра, вполне самодостаточная, даже захватывающая, но документальность здесь — лишь материал, глина в руках скульптора.

Все мы на людях играем выбранные себе роли. Спросите у социопсихологов, для них это давно — аксиома. Глядя поутру один на один в зеркало, думаем о себе, но не себя разглядываем — маску, надетую перед выходом на сцену, где разыгрываются сюжеты наших судеб. Редко кому удается оставаться всю жизнь и ежедневно самим собою — это удел личностей уж вовсе неординарных. Среди остальных есть гении общения, а больше малоталантливых исполнителей — этих мы знаем как облупленных, кем они ни старались бы показаться.

Так вот, документальный фильм о Положительном Герое невыносимой фальшью убого выстроенных стандартных ситуаций, крупными планами принужденно закаменевших лиц и остекленевших глаз выдает любого беднягу с головою на осмеяние. И пусть все правда, что говорит он и делает, а все равно выходит ложь в розовых тонах. Казалось бы — загадка: как это так — герой первым среди потенциальных зрителей разглядывает себя на экране, не может не видеть разоблачений, но не протестует и с обреченной покорностью готовится сносить прикрытое или неприкрытое глумление ближних. Дурню или лакею по призванию, а оные бывали и довольно часто — в числе назначенных начальством Положительных Героев, такая беда, как с гуся вода. Но ведь и умные, и внутренне независимые садились на крючок сомнительной славы. Вот тут-то, по многолетнему опыту знаю, почти безотказно действовал (да и теперь в ходу) идеологический стереотип сталинизма — это необходимо по государственным соображениям высшего порядка. И от страха быть «неверно понятым» протест застревает в глотке жертвы.

Для составителей современных апокрифов не полагалось альтернативы. Служба! Хочешь служить — марайся. Но я знавал ультрапрофессионалов, лепивших полнометражные произведения


«Высший суд»
«Конд»
«Леший»
«Черный квадрат»

такого сорта после часового разговора с персонажем в стенах редакции. А через день-два здесь же под гипнотическим взглядом автора с всхлипом обреченного персонаж визировал семь-восемь страниц словоблудия.

Десятилетиями складывался жанр социального апокрифа, в журналистике, в игровом и документальном кино образовалась школа апокрифистов, поколениями накапливавшая стандартные детали, из которых, как из детского конструктора — железочек с дырочками,— легко было создать жизнеподобные вещицы весьма *широкой номенклатуры*. Иногда в стандартных сочетаниях проглядывала даже некоторая замысловатость, и это доселе называется мастерством, а порою, помилуй нас грешных, искусством. Но, как это ни называй, нельзя спрятать ни железочек с дырочками, ни винтиков с гаечками, ни пародийной игрушечности сооруженьица. Публика, увы,— не дура...

Этот экскурс в «историю вопроса» с надеждой, что, может быть, он хоть струйкой вольется в поток разрушения мифа о Положительном Герое, я не адресую исключительно авторам фильма «Такая долгая зима...». Потому как всем нам, пишущим и снимающим, должно понять, что, только вооружившись дерзостью полного отказа от нажитого опыта, дерзостью, от которой самому страшно до гибельного восторга, можно рассказывать людям правду о противостоянии личности бесчеловечно правящей бюрократии. Шире — приблизить профессионализм к художественности.

А были на фестивале фильмы, построенные, повторюсь, по всем канонам социального апокрифа.

Надо ли продолжать? А надо! Жанр живуч и наносит ущерб кинематографу, его героям и зрителям.

Было в конкурсной программе несколько кинопортретов, к которым трудно предъявить претензии, поскольку продукция та вполне рядовая, «проходняк». И не стал бы вовсе, как принято, упоминать о них (все-таки больше восьмидесяти фильмов прошло в конкурсе), если зловредная тень стандарта не витала бы на просмотровом экране. Ну, например, фильм «На виду у всех», поставленный С. Барщевским по сценарию Г. Давыдова. Авторы явно ни на какие открытия не претендовали в этой телепередаче на злобу дня, которую связывают с кинематографом разве что некоторые традиции апокрифа. А уж на что рассчитывало Пермское ТВ, выставляя ее на конкурс, убей меня, не понимаю.

Вообще, надо сказать, телевидение не порадовало фестиваль. Исключение составляли лишь фильмы Игоря Беляева «Процесс», подробный разбор которого уже сделал Ю. Афанасьев в предыдущем номере журнала, и Валерия Соломина «Старая трава», о котором речь впереди. Но были вовсе небесталанные работы телевизионщиков в интересующем нас жанре.

Смотреть жизнеописание Ивана Александровича Никулина, отставного летчика, ветерана войны, служащего бакенщиком на Ладоге и в семьдесят лет летающего на самодельном самолете, очень завлекательно. Хотя нет в фильме «Иван Никулин» никаких остросовременных мотивов, но фигура героя и антураж живописнейшие. Вы только представьте себе деда семидесяти лет, патриархальная борода которого развевается в полете над милым северным пейзажем. Нельзя не поразиться и легкости, с которой он лазает по деревьям своего ухоженного сада и по отвесным трапам судовой сигнализации в безбрежном тихом озере. Очень интересно! Но еще интересно знать, как это так в деревне построили под его руководством полное звено летательных аппаратов, ежели гражданину нашего отечества запрещено иметь в личной собственности стационарные средства производства, а в магазинах не купишь ни болта, ни заклепочки. Не говоря уж о моторах, дюралевом и стальном прокате, упрочненной фанере, техническом перкале и др. и пр.?.. Из хлама со свалки, как мне намекают, и на коленке, поверьте авиамеханику с 11-летним стажем, аэроплан не построишь.

Не хочу касаться других вопросов чисто житейского и эстетического свойства. Просто замечу еще раз: на то и апокриф, чтобы герой играл себя в пред-

ложенных сценаристом (В. Смирнов) безмятежных обстоятельствах (а Иван Александрович, отдадим должное ему и режиссеру-оператору М. Донскову, сделал это удачно), чтобы авторы фильма обошли, не зацепившись, все острые углы.

Детский конструктор! Дырочки, винтики... Затейливое сооружение с маркой уважаемого Ленинградского ТВ, имеющего, как доподлинно известно, произведения, и более достойные всесоюзного конкурса.

•

На этом кончив отпевать хронически больной жанр, я приношу глубочайшие извинения авторам фильмов, подвергнутых критике без принятых эвфемизмов и экивоков. Профессионализм их не вызывает сомнений, стремление к добру и гражданское чувство очевидны. Но столь же явственно слышится, как в старой колее угрожающе потрескивает накрененный ею тяжелый воз, который добросовестно они влекут. Но куда? И можно ли так вдруг порвать со старой школой? Как оптимист, должен сказать: нет, невозможно. Она учила нас в узком пространстве дозволенного не терять профессионализма, но, напротив, изощрять его и совершенствовать в непрерывной борьбе с цензурой. Подъем пятидесятых-шестидесятых годов и взрывной эффект сегодняшней публицистики, включая документальное кино,— это разрядка энергии, которую накопила старая школа мастерства. Имена учителей и учеников ее — у всех на слуху. Это те, кто не позволил себе обрасти коростой цинизма и не погрузился с головой в болото застоя. Самым сильным, чтобы воспрянуть, достаточно было собственных сил. Большинству же и в сегодняшней благоприятной атмосфере нужна поддержка хотя бы группы единомышленников. Две такие группы — армянская и свердловская — были широко представлены на фестивале. Некоторые сердились: слишком широко! Я считаю — по праву сильных духом, по заслугам перед отечественной кинодокументалистикой.

Поговорим о заслугах свердловчан, общих и персональных. Начнем с того, что вроде бы идут они проторенной дорогой. Преобладает тот самый фильм-портрет, где к сегодняшнему дню накоплен толстенный пакет дрянных традиций. Из семи сделанных за два года картин (я о тех, какие сам видел) пять принадлежат этому достойному жалости жанру, но лишь одну из них никак не отнесешь к удачным. Почитай весь пакет попал в картину В. Кузнецова «Такая долгая зима...». Но подозреваю здесь влияние сценариста, потому что следующий портрет — бывшего начальника стройуправления, нынешего председателя кооператива «Металлист» Г. Д. Стремоухова — сделал В. Кузнецов един в трех лицах, и здесь автор предстает совершенно иным.

Куда девалась недавняя скованность и неуклюжая тяжеловесность построения кадра, вялость монтажа, ложнокласcический пафос звукового фона: и автор фильма «Клад», и его герой чувствуют себя совершенно свободными от условностей жанра и этикета поведения. Герой от души потешается над идиотизмом планово-затратной экономики. Автор тем временем с непринужденной ловкостью очень осведомленного человека ведет экскурсию по необъятной свалке на многое пригодного металла, ибо на свалке, по словам Стремоухова, и только на ней можно увидеть, сколь богата наша держава. Заодно он нам покажет множество полезных вещей, которые ни в каком хозмагазине ни за что не купишь, а кооператив их делает из отбракованного металла и продает — смотрите, как все просто. А в промежутках автор присаживается у рабочего стола председателя, чтобы мы могли послушать коротенькие, иронические его лекции о выгодах кооперативного и невыгодах чиновничьего хозяйничанья. При этом еще успеваем получить удовольствие от выразительной мимики председательского лица. И глядя в азартно блестящие глаза социалистического менеджера, утвердиться в мнении, что он, уволенный за назойливое прожектерство, наконец-то дорвался до настоящего дела. Чем и счастлив. И все это — в двух частях.

Фильм сопровождался то сочувственным смехом зала, то аплодисментами,

впрочем, очень коротенькими, поскольку стремительный монтаж и напор свежей информации не позволяли отвлечься от экрана и фонограммы. К сожалению, кроме веселого зрительского понимания, «Клад» ничем не был отмечен на фестивале. Но мне он видится в числе этапных произведений современной документалистики.

Если исключить розовым писаные стандартные портреты (часть их я уже называл), Стремоухов предстал перед нами, участниками фестиваля, как *единственная* надежда на будущее. Оригинальный мыслитель, активный действователь в сфере народного (подчеркиваю, народного — не государственного) хозяйства, предприниматель, которому насильственный разрыв с официальным положением — не беда, но благо, поскольку раскрепостил его энергию и укрепил независимость личности. Боже мой, как же нам нужны сегодня такие люди!

И второе, не менее важное в этой работе В. Кузнецова, что обнаружилось именно здесь, на фестивале.

Конкурс привлек немалое число научно-популярных фильмов. Но они все вместе и по отдельности не выявили в этом крыле кинематографа тенденции к выходу из кризиса. Даже талантливый В. Олендер, взявшись за природно сенсационную тему НЛО, заставил нас томиться и зевать. Ибо это уж точно был сеанс черной магии с разоблачением, которого требовал от имени публики незабвенный Семплеяров. Ох, не надо бы ему поддаваться, хотя я, конечно же, понимаю разницу в положении Воланда и Олендера. Были еще картины с фирменными марками «научфильмов», но их авторы, пользуясь своими фирменными приемами, пытались создать «чистую документалистику» и, естественно, конкуренции не выдержали. Зато показал себя добросоветным популяризатором авторский коллектив ЦСДФ (О. Свиблова, И. Пастернак, В. Головня), организовавший зрителям в фильме «Черный квадрат» интереснейшую экскурсию по миру авангарда 50—60-х годов в советском изобразительном искусстве. За что и был вознагражден первым призом по группе полнометражных картин.

А *самым современным научно-популярным* фильмом я бы назвал все-таки «Клад». В. Кузнецов с помощью Г. Стремоухова весело, легко и наглядно сумел растолковать нам отличие заорганизованной государственной от раскованной кооперативной экономики, раскрыть хозяйственные возможности добровольных производственных объединений. Иными словами, «Дверь распахнута, можно выходить из тупика» — повторю я название беседы кинопопуляризаторов, ученых и критиков за «круглым столом» редакции («ИК», 1988, № 9).

...А все-таки жаль, что у фестивального жюри не оказалось в запасе приза «за самого симпатичного героя». Почти уверен, он достался бы фильму «Клад»...

●

Еще больше сожалею, что вовсе не попали в конкурс две картины режиссера Свердловской студии Владислава Тарика. Одна — «Ходоки» — о трагической судьбе уральского крестьянина со товарищи, беседа которых с В. И. Лениным послужила одним из решающих аргументов в пользу отмены продразверстки и поворота в аграрной политике партии. Фильм вышел раньше возможности попасть на фестиваль, но зато успел, как принято говорить, собрать хорошую прессу. Второй — «Тот, кто с песней...» едва-едва успел в единственной копии к торжественному открытию фестиваля. Он шел под гомерический хохот, вопли восторга тысячной аудитории киноконцертного зала «Космос» и окончился овацией автору.

Не хочу пересказывать сюжет, ни тем более рецензировать этот фильм в ряду других. Скажу только, что посвящен он одному человеку, но смотрится как блестящий памфлет на убогость мира нашей массовой культуры. Все в нем — всерьез, ни намека на гэг или попытку комикования, но смешно до слез. И так же страшно, как подумаешь.

Владиславу Тарику — пятьдесят, а «Ходоки» — режиссерский дебют. Между первой добротной и второй сенсационной картинами прошло всего полтора года. А до того служил себе потихоньку на студии оператор Тарик, и ничего осо-

бенного за ним не замечалось. Думаю, не только атмосфера общественного подъема, сильно ощущаемая в Свердловске, но и группа единомышленников-документалистов, собравшаяся вокруг редактора Валерия Савчука, вместе открыли в рядовом операторе талантливого режиссера, остро чувствующего нерв современности. Тема такого пробуждения таланта заслуживает исследования и отдельной публикации.

Тут самое время напомнить, что первым в ряду впечатляющих фильмов-портретов, сделанных свердловчанами, был «Леший» Бориса Кустова, получивший приз лучшего произведения здешней школы кинодокументалистики. За выход фильма на экраны студия и Союз кинематографистов бились год, если не больше, преодолевая сопротивление куйбышевских партийных органов. О «Лешем» много уже написано, ему отдано должное и в последней книжке нашего журнала за прошлый год. А у Кустова и Савчука — новые хлопоты. Свердловский обком КПСС под вежливым нажимом гостей фестиваля разрешивший в порядке исключения внеконкурсный показ фильма «Тайное голосование», продолжает с помощью Министерства культуры РСФСР препятствовать выходу его в союзный прокат. Ситуация абсурдная. Мы (включая обком и министерство) теряем первый в нашем документальном кинематографе остросовременный политический репортаж о пробуждающемся гражданском самосознании народа, в то время как с высоких трибун высоких собраний этот процесс оценивают как главное достижение перестройки.

Я думаю, «Тайное голосование» следует демонстрировать в одном сеансе вместе с широко известной в узких кругах картиной С. Мирошниченко «А прошлое кажется сном...», чтобы мы видели, кем были, кем стали, куда идем. Лучшего аргумента в пользу перестройки и демократизации общественной жизни и представить себе трудно. Но это — из области прекраснодушных мечтаний. Ибо до тех пор пока судьбу экранной публицистики будут решать слегка обиженные местные власти, пока прокат находится в их руках, а сфера влияния Госкино СССР сужается, пока творческий союз не получит право вето на эгоистические решения управляющей иерархии и право выкупа «спорного» фильма у государственных студий для выпуска в систему альтернативного кинопроката, мечтания не реализуются.

Право дает только закон. А законов об авторском праве в кинематографе, о статусе и правах средств массовой, в том числе аудиовизуальной, информации все нет и нет. Гласность по-прежнему находится под негласным контролем анонимов, имя им — легион. Место дислокации легиона — невидимый град Китеж. Стоит ли удивляться, что документалисты, пребывающие в таком вот, скажем, подвешенном состоянии, время от времени «захватывают радиостанции», лишь бы успеть прокричать свое для нашего общего блага. А потом сами они и китежане в сокрушении разводят руками — ненароком заехали не в ту степь. Начинается долгий, мучительный поиск компромисса с неизбежной взаимной подозрительностью сторон, несущих одна — моральные и физические, другая моральные и политические потери. Тут понять надо: не фильм теряем, но талантливого режиссера, не время уходит, но авторитет партийного руководства.

●

Теперь я прерву свое взволнованное повествование, чтобы передать слово человеку, достоинству, принципиальности и стойкости которого завидую. Официально не существующий фильм Аркадия Рудермана «Театр времен перестройки и гласности», контрабандно переснятый на видеокассету, был привезен в Свердловск, с ходу решением фестивального оргкомитета включен в конкурс и получил сразу два приза. Демонстрировал картину молодежный жилкооператив на своей (импортной) системе и транслировал во все свои дома по собственной кабельной видеосети. Но мы, то есть Рудерман и я, вовсе не о приключениях и злоключениях ведем разговор. Об этом было письмо с комментарием в «Советской культуре». Мы о другом — о законе, о праве и правде.

Итак, слово режиссеру Аркадию Рудерману.

Аркадий Рудерман:

Никогда еще за свою десятилетнюю практику работы в кино не сталкивался я так близко и так разнообразно с вопросами права. Вернее совсем не сталкивался. Все шло как-то само собою, казалось регламентированным, устоявшимся... Хм...

Начало не предвещало ничего дурного. В плане студии «Беларусьфильм» стояла тема — «профессия — чиновник». В голове зрела идея: предложить трем-четырем ведущим драматургам республики пофантазировать о том, как могла бы развиваться пьеса с таким названием сегодня. А параллельно снимать живые документальные истории на ту же тему. Различия или совпадения творческой фантазии и жизненных реалий и должны были проявить характерные черты чиновничества. Вот такая была идея. Худсовету она понравилась, сценарий приняли — план горит. Скорей за работу! Правда, была одна деталь, не то что перст судьбы, а так, легкий намек, что ли,— во всех жизненных историях, описанных в сценарии, присутствовал суд. Мне бы насторожиться, ан нет, отмахнулся, отделался простым соображением, что все равно, мол, истории эти уже произошли, их не вернешь, и записаны они в сценарий как бы для примера, а мы будем ждать свежую, «живую», которая их заменит. И соображение это для верности занес в сценарий, философски добавив: «Такова уж судьба сценария в документальном кино».

Итак, в ожидании «живой истории» я решил начать с драматургов. Все по телефону дали согласие. И вот первый съемочный день — в кабинете заместителя главного редактора «Белорусской советской энциклопедии», известного драматурга Александра Леонтьевича Петрашкевича. Съемка прошла исключительно удачно, фантазия драматурга искрилась и играла красками. Но когда на следующий день мы пришли развить столь удачное начало, Александра Леонтьевича на месте не оказалось. «Он в суде»,— сообщила секретарша. («Началось»,— должен был сказать мне внутренний голос, но промолчал.) И открылась история, которая позже благодаря «Литературке» станет широко известной: редактор отдела изобразительного искусства Ирина Николаевна Шеленкова восстала против безграмотной и клеветнической статьи о Шагале и, заручившись поддержкой авторитетных специалистов, заставила свое руководство заменить статью. За что и была впоследствии уволена.

Теперь суд рассматривал иск Шеленковой о восстановлении ее на работе.

«Оно»? Та самая «живая история»? Мотаем в суд (еще один, уже физический шаг в опасном направлении). И вот просматриваем пленку. Да — оно! Ни малейшего сомнения, тот редкий случай, когда частная история перерастает в обобщение. Хороши все — и истица в своем спокойном достоинстве, и судья в безжалостной точности вопросов, и ответчик в красноречивом пафосе саморазоблачения. Обнажается чиновничий механизм преследования и укрощения бунтарей, механизм отработанный, но не рассчитанный на публичность, на общее разглядывание, беспомощный на свету, как ночной филин.

Но всех превзошел сам Петрашкевич, демонстрирующий полную бюрократическую палитру. В ней и театрально-отеческая забота об истице (разумеется, не оцененная), и апломб банальных истин, и барственная уверенность в том, что изреченное им будет принято за истину без проверки.

Интересно? Еще бы... Стоп! «Стоп,— говорю я, пишущий эти строки, самому себе тогдашнему, захваченному боевым задором и красотой замысла,— неужели ты не видишь, как сползаешь в трясину правовой неразберихи, входишь в запутанный лабиринт без ариадновой нити закона?» Нет, не увидел и перешел Рубикон на красный свет. Ну, что ж, с этого момента для просвещения наивных будем вязать узелки в наиболее пикантных (с точки зрения права) местах этой истории.

Итак, узелок первый: с точки зрения Петрашкевича, круто изменился контекст, в который попадает его выступление. Но обязан ли кинодокументалист (а шире — журналист) сообщать выступающему, в каком контексте будет использовано его выступление? Вы не задумывались, уважаемые коллеги? Значит, вам попадались наивные и терпеливые герои, не грозившие вам судом. Мой-то оказался не таким, и это заставило по-настоящему задуматься.

Я, конечно, уверен, что если обязать пишущих и снимающих сообщать своим героям общий контекст произведения (зачастую неведомый им самим до конца работы), то мы просто потеряем всю проблемную публицистику. Как в таких случаях решает суд? Чем руководствуется?

Ну что ж, проследим историю дальше. Работа над фильмом продвигается, сняты дополнительные эпизоды, опрошены свидетели, осмыслен и переведен в зрительный ряд фон, на котором развивались события, а решения суда все нет и нет. И вдруг, как гром среди ясного неба, оглашают: «В иске Шеленковой отказать». Вопреки материалам дела, вопреки той ясной картине, которая вырисовывалась (для меня, по крайней мере) в суде. Может, я чего-то не понял? Договариваюсь о съемке с народным заседателем (судья отказался, сославшись на занятость) и перед камерой спрашиваю: мол, как же так? А он с улыбочкой: мол, дело ясное — Шеленкова права, да только судье позвонили сверху, и он два дня уламывал нас, заседателей, ну и уломал, вошли в положение; «он молодой, у него семья, дети» — уступили.

Ах, вот оно как! И это после «витебского» дела? После аналогичного ему «мозырского»?! Снова «телефонное право»! Ну, теперь-то вы, голубчики, не отвертитесь. Стоп, наивный, не споткнись о новый узелок, который называется «тайна совещательной комнаты». Ах, ты не знал. Ну так знай — не имел права заседатель тебе рассказывать всего того, что рассказал. Ни с камерой, ни без камеры. Ладно, думаю, он не имел, а я имею? И является ли факт внешнего давления

на суд тайной совещательной комнаты? Значит, для тех, кто давит сверху на судью, тайны нет, а для меня, для всех граждан — тайна?

История между тем продолжается. Теперь это история снятого фильма. Начальный период закончен. Показываю снятый материал худсовету.

Обычное обсуждение, нормальные замечания, которые в сумме дают представление о дальнейшем направлении работы. Но уже в самом начале главный редактор В. Халип пытается переломить ход обсуждения. Вот он останавливает члена худсовета Ю. Лысятова: «Юрий Васильевич, мы обсуждаем сегодня ситуацию: группа запустилась... с одним сценарием, сняла фильм по другому... Я понимаю, что можно по-новому повернуть тему, сюжет, но делать это втайне, без ведома худсовета...»

Задамся и я вопросом: как же это случилось?

Первый ответ был получен здесь же, на худсовете.

М. Ждановский. Сам факт, что они не поставили худсовет в известность,— мне, например, как члену худсовета, это обидно. Но, с другой стороны, есть силы, которые гораздо сильнее худсовета, и они могут на худсовет наплевать... я понимаю, что их толкнуло. Раз в течение двух лет не могли сделать фильм о Шагале, это становится понятным.

Да, наша группа в свое время так и не смогла снять фильм о Шагале. В республике у многих наших идеологических руководителей это имя вызывало и вызывает дрожь и нервную истерику (впрочем, это тема отдельного разговора). И зная это, можно ли нас упрекать в нежелании широко анонсировать сюжет фильма, связанного с его именем?

Второй ответ дал потом на парткоме студии «герой» фильма А. Петрашкевич: «Нас связывает с Халипом двадцать лет личной дружбы».

Для нас это, конечно, не было секретом. Мы знали не только про дружбу, но и про соавторство.

И зная это, требовать от нас доносительства на самих себя? Сознательного уничтожения своей работы?

И, наконец, третий ответ был дан секретариатом Союза кинематографистов СССР: «...ситуация в фильме изложена убедительно, объективно, в яркой художественной форме, с соблюдением этических норм, принятых в советском кинематографе. Закрытие фильма «в связи с полным несоответствием сценарию» неправомерно, так как тема чиновничества, заявленная в сценарии, полностью раскрыта, сохранен главный ход (сопоставление прогноза драматурга и реальной жизненной ситуации) и к тому же в самом сценарии указана возможность изменения». Вот так — не было несоответствия, утверждает наш авторитетный профессиональный коллективный ум — не было! Так о чем же я должен был заранее предупреждать?

И тем не менее фильм законсервировали именно «в связи с полным несоответствием сценарию». Невидимая стрелка отныне перевела его с рельсов творческих на правовые, и он покатился: сначала республиканский секретариат Союза кинематографистов (тут голоса разделились поровну — все же Петрашкевич «свой человек» на студии, к тому же бывший завотделом ЦК КПБ), потом конфликтная комиссия и секретариат СК СССР (решение я уже цитировал).

Итак, секретариат СК СССР считает, что этические и правовые нормы не дают оснований закрывать фильм и предлагает киностудии его завершить. В этой ситуации администрация вынуждена...

Да ничего она не вынуждена. Она плюет на решение союза, и это еще один неразрешимый правовой узел. Хотя кому же еще его развязать, как не профессиональному союзу? Кому еще? Парткому!

Партком создает комиссию во главе с заместителем секретаря И. Белоусом, которая приходит к выводам, прямо противоположным выводам секретариата. Тут, правда, следует заметить, что на действия администрации и парткома сильное воздействие оказывала активность самого А. Петрашкевича. Вот уже три месяца он бомбардирует студию письмами и заявлениями подать на нее в суд за «провокационные методы режиссера» и за подтасовку фактов. Недавно заявил об этом же по телевидению, заодно сравнив себя с жертвами 37-го года. Но при этом хоть бы один пример, хоть бы один подтасованный мною фактик — ни одного. И все же студия цепенеет от страха (впрочем, я не исключаю и телефонных угроз — с того самого телефона, например, с которого звонили судье).

Итак, Петрашкевича студия боится, а меня — нет. На мои письменные запросы не отвечают. Месяцами. Выступления газет («Литературной», «Московских новостей») не замечают. Демонстративно.

И, наконец, кульминация, последний правовой узел в этой истории (а может, и не последний, может, тороплюсь...).

Видя, что дело затягивается, то есть по сути зашло в тупик, я отнес коробки с пленкой на хранение в фильмотеку. И вдруг через короткий срок выясняю, к величайшему изумлению, что администрация коробки эти изъяла и передала...— кому бы вы думали? А Петрашкевичу! Ну, а уж он старается вовсю — показывает «нужным людям», создает «общественное мнение». Впрочем, я — за просмотры! Но ведь мне администрация запретила их проводить. Даже Василю Быкову не дали показать. А Петрашкевичу можно? И речь идет о незаконченной работе... Каждый автор знает, как уязвимо на этом этапе его детище — там «провисает», тут «не проработано», здесь «фальшивит» — как необходимо предваряющее слово, авторский комментарий. Но где там!.. Сравните: рукопись обнародуется без ведома и согласия автора — да это же грубейшее нарушение авторского права!

Срочно излагаю все это на бумаге и — на стол директору: прекратить просмотры! Директор просматривает мое заявление и кладет его в папочку.

— Ну что ж, можете защищать свои авторские права в установленном порядке.

— Это как в установленном порядке? В суде? в Госкино? У господа бога?

— Как хотите.

Ну что ж, коль «установленный порядок» никому не ведом, приходится устанавливать его самому: захожу в проекционную (там уже все готово к очередному просмотру) и забираю коробки.

Через полчаса — снова в кабинете директора.

— Отдай коробки, это собственность студии, мы имеем на них право...

— Защищайте свое право в установленном порядке...

Мы поменялись ролями. Где начинаются и кончаются наши права, точно не знаем ни я, ни он, поэтому оба уповаем на право сильного (оно у того, у кого в руках коробки). Наконец, находим компромисс: я отдаю коробки, а он дает слово, что без моего ведома никому показывать не будет, и выписывает мне строгий выговор за «хищение». Но позвольте (это я себе говорю, не директору, директору — бесполезно), позвольте — кто у кого украл? По положению до конца производства фильма материалы находятся в распоряжении группы. Производство не закончено, фильм не закрыт (консервация — это временная приостановка производства), приказа о сдаче пленки не было,— так по какому праву администрация тайно изымает его у группы (ведь материал сдан на хранение, а не в распоряжение дирекции)?

И еще: если я не прав, то есть совершил противоправное действие, то несу наказание — мне объявляют выговор или что-нибудь в этом духе. А если противоправное действие совершает директор? Кто накажет директора? Или мы неравноправные партнеры, и администрация передо мной не несет никакой ответственности?

Нет, не сценарии держу я сегодня в руках, а кодексы, пункты, параграфы и разъяснения. И все же так и не могу понять — имею ли я право на право?

г. Минск

Остается добавить, что все попытки правления Союза кинематографистов выкупить картину у студии «Беларусьфильм» разбиваются о броню чиновничьего каприза, в которую облачили директора В. Е. Горбачева республиканские власти. Есть деньги у союза для возмещения затрат на пленку и прочих расходов, но нет законного права их заплатить.

●

Мне интересно, что будет с армянской программой, которая уступала на фестивале — лишь численно — внушительной свердловской и которая стóит слитной демонстрации в одном сеансе. Но попадет ли на экраны, в частности, «Театральная площадь» — дебют режиссера Г. Арутюняна, которому мы, жюри критиков, дружно присудили приз «За документальный портрет народа в час испытаний»? В этом фильме режиссер дал нам возможность охватить взглядом всю массу и вглядеться в непреклонные лица, встретиться глаза с глазами, которые не лгут. И вот я уже на их стороне, я — с ними. Незабываемое впечатление. Так что же произошло в Армении и в Ереване, в Степанакерте и Нагорном Карабахе, что бросило в осенние дни прошлого года тысячи армян к кассе международных линий «Аэрофлота» — в эмиграцию? Что мы знаем об этом?

Сведения о событиях в двух республиках Закавказья из-за некоторой, что ли, туманности нормативных отношений между властями и средствами информации шли, как бы сказать точнее, нет, не через сито, а сквозь дуршлаг. Что-то проливается, но жидкое. А что остается? Заглядывая в редкие дырочки этого популярного кухонного инструмента, вряд ли представишь себе консистенцию содержимого. А любое необозреваемое пространство — это издревле известно— заполняют догадки. Слухи. Тут кстати напомнить еще одну социологическую аксиому — слухи почти стопроцентно ставят действия власти под сомнение в чистоте намерений.

Предвижу, что у «Театральной площади» будет нелегкая судьба, поскольку понимаю, что, не открыв всего происходившего, не объяснив причин и не выявив следствий, трудно решиться на показ этой картины перед большой союзной аудиторией. А это надо сделать. Раньше или позже. Для блага самой власти. И лучше раньше. Для укрепления ее авторитета.

По рукам уже давно бродят кассеты самозаписи с трех- или четырехчасовым, говорят смотревшие, отчетом «о событиях в Нагорном Карабахе и вокруг него». Не будем забывать и о том, что «вокруг» весь мир.

Однако пора вернуться к фестивальным реалиям. Чувствую, заносит и меня не в ту степь.

У армянской школы документального кино, а школу мы могли разглядеть на

«А прошлое
кажется
сном...»
«В воскресе
рано...»
«Боль»
АЭРОФЛ

фестивале, основной принцип отражения действительности — противоположный принятому свердловчанами. Всматриваются не в отдельные личности на фоне толпы и эпохи, но в сумму личностей, составляющую народ, ухитряясь при этом не потерять отдельного человека. Это как бы мгновенное, по ходу действия, портретирование характерных лиц, фигур и поз, выхваченных в момент сильного душевного движения из людской массы. Повтор схожих портретов создает типажи. И нет толпы на экране, есть народ. Армяне. Потому что второй особенностью школы видится внимание к подробностям бытия и быта, не выбивающимся из привычного стандарта, но в них режиссеры и операторы «Арменфильма» безошибочно ловят и точно фиксируют в нашем внимании даже исчезающие малые черточки национального своеобразия. И наконец, самоирония даже в патетике, особенно заметная в картинах Генриха Маляна, не чужда армянским документалистам. Отнюдь!

Разумеется, отдаю себе отчет в том, что классификация моя по краткости и беспримерности утверждений весьма схематична и уязвима. Да и куда денешься в рамках обзора? Смотрите сами, это стоит посмотреть. Мне кажется, вы заметите, что премированный «Конд» сильно уступает внеконкурсному «Белому городу», а режиссер у них один — А. Хачатрян. Фильм, построенный по классическому закону триединства, вместе с тем концентрирует все лучшие черты школы армянской документалистики. Однако на следующем фестивале ему придется выдержать серьезную конкуренцию с фильмом В. Тарика «Тот, кто с песней...», ибо обе картины будут претендовать на призовые места в одном разряде. Которая из двух претендует на победу? Не знаю, может быть, ни та, ни другая. Документалистика с огромной, просто-таки немыслимой скоростью набирает высоту и глубину, что видно хотя бы по следующим друг за другом работам обоих режиссеров.

Не берусь спорить с компетентным фестивальным жюри по поводу высокой оценки фильма «Острова» Р. Геворкянца. Но смею не согласиться с поименованием его фреской. Скорее мозаикой можно назвать, где точные детали быта и бытия, приметы истории и культуры все же не складываются в масштабное изображение. Скажем, прямой репортаж, живописующий тяготы жилищного кризиса, никак не согласуется с великолепно придуманным, изящно исполненным коллажем, посвященным памяти А. Тарковского. К тому же весь фильм, как Броуново движение, спонтанно прихотлив в переменах монтажных ритмов и ракурсов съемки, в стилистике составляющих его новелл. «Фреска» применительно к этой картине и к документальному кино вообще кажется мне комплиментом весьма сомнительным, поскольку оно в таком случае просто обязано потерять родовое свойство сопряженности с живой жизнью и застыть в монументальной условности изображения.

●

Кажется, пришло время поискать границу или, вернее, край чаши, через который переполняющая ее экранная документалистика переливается в море игровой стихии. Это естественный процесс, более того, это путь закономерный и благотворный: из ограничений теории отражения — в буйное царство свободного инобытия. Благотворное для художника благотворно и для зрителя. Документалист, войдя в игру условностей художественного воображения, приносит с собою приметы запечатленной действительности и насыщает вымысел живой жизнью. Достаточно вспомнить ошеломляющее впечатление от «Летней поездки к морю» и «Торпедоносцев» Семена Арановича. Эстетика документализма приблизила к сенсационному и успех «Пацанов» Динары Асановой.

Но можно войти в игровую стихию и с запасом прежнего материала. Документального. И не искать иного, творя новую реальность искусства. Так сделана «Мария» Александра Сокурова (ЛСДФ). «Он пользуется «чистыми» цветами: золото, голубец, киноварь, зелень, выбеленность,— написала в фестивальном выпуске бюллетеня «Кадр» Паола Волко-

ва.— Эта чистота красок сродни иконописи. Сюда же входит и название «Мария».

Не принимая стилистику сказанного, соглашусь с сутью. И даже добавлю к тому финальную строфу из главы «Ave Maria» поэмы Александра Галича («ИК», 1988, № 10).

А Мадонна шла по Иудее,
И все легче, тоньше, все худее
С каждым шагом становилось тело...
А вокруг шумела Иудея
И о мертвых помнить не хотела.
Но ложились тени на суглинок,
И таились тени в каждой пяди,
Тени всех бутырок и треблинок,
Всех измен, предательств и распятий...

Иначе говоря, хочу сказать, что «Мария» Сокурова в противоположность «Островам» Геворкянца и есть фильм-фреска, цельное житийное произведение, исполненное в светописи. Это как бы роспись церковных барабанов под золочеными главами, где полотнища света из узких оконниц, расположенных вкруговую, обесплочивают и заставляют реять фигуры, облеченные в «золото и голубец». Для верующих, на мгновение вознесших очи горе, являются они символами вечной неземной святости и красоты. Но для того надо быть верующим, надо войти в храм с надеждой очиститься от земной скверны. А у нас другая данность — зритель, рассчитывающий погрузиться в юдоль земных тревог и закалиться для дела жизни. Попробуйте-ка в таком настроении пробыть сорок минут, возведя очи горе... Попробовали?.. Извините.

Всему свое время и место. Уверен, что «Марию» тепло встретит в конкурсе художественного авангарда фестиваль короткометражных картин в Оберхаузене. Посмотрев тамошнюю программу 1987 года, с большой долей уверенности могу прогнозировать успех «Марии», поскольку все в ней — художество, талант и мастерство.

Главное жюри свердловского фестиваля картину А. Сокурова вовсе обошло вниманием. Зрительское оценило высоко, но ниже фильма «Маршал Рокоссовский. Жизнь и время» Б. Головни (ЦНФ). А жюри критиков присудило «Марии» главный приз. Я при голосовании воздержался. Надеюсь, понятно почему.

Воздержусь от восторгов, которые щедро расточали специалисты «Прогулке в горы» (С. Скворцов, ЛСДФ), где метафоризм, по-моему, доведен до невнятицы. Опять же вместе с названием Здесь причина сугубо личная. Не люблю чувствовать себя идиотом, которому надо после фильма растолковывать, что из соседства снулого карпа, вытащенного почему-то из реки, где карпы отродясь не водились, паровоза, обстраиваемого кирпичной стенкой, паровоза, вытаскиваемого из тупика, банного трепа голых мужиков и плохо поющего хора во фраках с пластронами можно извлечь некий глубокомысленный смысл. Что операторски фильм сделан здорово, мне объяснять не надо. Как и то, что ему явно не хватает места в полной чаше сегодняшней документалистики. Хоть частью он там, но частью свисает через край, впрочем, не доставая до поверхности вольной игровой стихии.

Если уж режиссеру захотелось свеженьким попотчевать публику, не дай ему бог заключительной метафоры из фильма Скворцова. Уже после всего — бани, паровозов и жилых запущенных углов — над какой-то не в фокусе снятой безобразной железиной возникает в отдалении церковная глава. Разумеется, чтобы мы поняли: автор пребывает в тоске по случаю утраты заповедей Нового Завета — всех разом. Помните вторую колею проселка, что уже явственно пробивается сквозь идиллическую гусиную травку? Это она и есть.

Сияние золоченых крестов средь голубых небес, тусклое великолепие пастырьских облачений, высвеченных в церковном полумраке, трепетное пламя «тонких свечек в жарком божьем храме», духовная музыка синхронно в кадре и за кадром. Нужно — не нужно, к месту — не к месту, с понятием и без оного — все равно: даешь! Упаси бог, я не против религиозных символов и церковных реалий на экране. Но хорошо бы не превращать их в серию расхожих штампов. Да куда там — конъюнктура!

Из разговора в фойе:

— Для чего бы это в каждом фильме о деревне колют или пилят дрова?

— Ну, как же, режиссеры-то — сплошь горожане.

— А-а...

Наконец-то принимающие фильм не морщатся при виде длинных похоронных панорам. Не до того, есть опасности и посерьезнее. И... похороны, похороны, похороны. И... кладбища, кладбища, кладбища... Иногда, правда, разнообразие — колка дров на фоне кладбища. Новая метафора! Нет нужды, что она прямая и обстругана, как палка от метлы,— повторим ее и раз, и два, и три...

Конъюнктура! Она, озорница. Хватает, что ближе лежит или не охраняется. Как бы к следующему фестивалю не выбили мы вторую колею на проселке, превращая *запретное* в расхожее. Воз, он, конечно, выровняется, но как бы не застрял.

Впрочем, уже застревает. Доброе намерение режиссера А. Алая рассказать о трагической судьбе небесталанного, но недоучившегося художника Александра Исачева, увлеченного религиозно-мистическими сюжетами, обернулось прославлением откровенного кича («Не плачьте обо мне...», сценарист Вл. Дашук, «Беларусьфильм»). Повествование о юном кладбищенском воре-гробокопателе, сколотившем состояние на расхищении ценностей из дореволюционных захоронений, привело режиссера Вл. Дашука к оправданию «героя». Гробокопатель оказался не из простачков, сумел подчинить себе режиссера и повел его, куда хотел («Грех», сценарист И. Дылевский, «Беларусьфильм»). В фильме режиссера Ю. Хощеватского «Путники» (опять-таки «Беларусьфильм», сценарист А. Гаврон) меня зачем-то пытаются убедить, что кришнаитские гуру порядочнее православных священнослужителей. А чтобы утвердить зрителя в неприязни к ним, невидимый интервьюер в приличном отдалении от камеры спросил у иермонаха высокого ранга, что привело его в монастырь. И гулко прозвучал примерно такой ответ: «Привык к дисциплине в армии, и здесь — дисциплина». Лица отвечающего не видно. Может быть, он улыбается собственной шутке? Но почему бы не допустить подозрения в серьезности ответа, если микрофон спрятан во тьме неосвещенного храма? В церковных зданиях акустика сами знаете какая. Но в таком случае допустимо предположить, что режиссер нарочно все это подстроил, дабы улещить попа.

Конъюнктура опасна, озорство ее аморально. Она однозначно делает документальный фильм ложным, лживым, даже облыжным. И заметьте, все три картины, на которых особенно отчетливо в новом материале проступает этот старый порок документалистики, сделаны в объединении «Летопись» на студии «Беларусьфильм». Там, где, не стесняясь в средствах, гробили честные работы С. Лукьянчикова и А. Рудермана, в том городе, где дубинками и слезоточивым газом из баллона — в лицо разгоняли мирную демонстрацию в память павших.

●

Вижу, что в этом фестивальном обзоре мало фестивального. Мог бы и должен был уделить большее внимание картинам, что удостоились высоких оценок жюри, признания зрителей и критики. Но беспокойство о будущем документалистики пересилило. Истинно новое и талантливое в ней с трудом пробивает дорогу. Наконец пробившись, опаздывает к зрителю или вовсе остается ему неведомым. На остропублицистические картины «не хватает пленки», и вину валят на кооперативы, число которых растет,— они, дескать, правдами и неправдами перекупают ее у студий. Вывод? Закрыть кооперативы!

Документальное кино по-прежнему непопулярно в прокате, к тому же телевидение утверждает публику в мнении о второсортности такой экранной продукции, демонстрируя большей частью слабые, «проходные» и откровенно конъюнктурные ленты. И достаточно профессионалов, которые ничтоже сумняшеся их делают.

Накапливается усталость у мастеров-новаторов. Они теряют время, силы, здоровье, продираясь сквозь «колючку», в несколько рядов поставленную на пути к экрану эгоизмом местных властей, солидарных с ними структурных новообразований в республиканских министерствах

культуры и эгоцентризмом собственных товарищей по профессии. Как трудно в таких условиях удержаться на взятой высоте, насколько труднее брать новые при вновь возрастающем сопротивлении таланту и гласности! Как велик соблазн скатиться на тихий проселок в привычную колею... Надо обладать воистину гигантским запасом прочности — нравственной и физической,— чтобы при всех неблагоприятных обстоятельствах оставаться самим собою.

На пресс-конференции после просмотра фильма Герца Франка «Высший суд», получившего главный приз фестиваля, как и следовало ожидать, в очередной раз возникла дискуссия об этической допустимости день за днем снимать осужденного на смертную казнь. Агрессивная робость подвигнула одного из участников сказать сквозь зубы: дескать, материал-то самоигральный, чего уж проще. Оператор фильма А. Селецкис (Франка не было на фестивале) ответил коротко: «Я поседел за время съемок».

Попытаюсь за него досказать.

Так вот, заслуга Герца Франка — двойная. Нет, тройная. Нет, пожалуй, трудно измеримая. Он помог осужденному на смерть не сойти с ума. Он дал нам фильм, где на глазах у нас из недоросля и недочеловека вырос человек. Он прибавил аргументов в пользу отмены смертной казни. Он дал нам, обесчеловеченным «пролетарским гуманизмом», уверенность в необходимости сострадания даже грешному из грешных.

А что касается самоигральной легкости сюжета, то я знавал отчаянного, всепроникающего репортера, который ради сенсации провел два часа в камере смертника, два месяца лечился в клинике для нервнобольных и вышел оттуда другим человеком. Сломался.

Нет, я перечислил не все заслуги Франка, есть еще чисто кинематографические и художнические.

Картина излечения грешной души в его фильме обошлась без культовых метафор и песнопений. Он не помянул имя Божие всуе и не призвал на помощь земных его служителей. Однако религиозная община города Ниона в Швейцарии прибавила свой приз к главному и зрительскому, которые получил «Высший суд» на тамошнем престижном фестивале.

И, наконец, Герц Франк пока единственный в документалистике, кому удалось сделать не «портрет лица», но портрет души человека, извлечь из темных глубин ее самое сокровенное, что изначально генетически заложено в ней, но задавлено дурными инстинктами и небрежным воспитанием. Режиссер не лез в душу и не выворачивал душу героя — он соединил ее со своей и раскрыл перед нами обе вместе. Когда я понял это, основательно вглядевшись в картину, мне стало страшно за Герца Франка. Такая трата, я думаю, не может пройти бесследно.

Если вдруг заговорят о неэтичности или неэстетичности вынесенных на экран людского злосчастия и язв бытия, я начинаю подозревать умысел, весьма далекий от произнесенных оценок. И вот, пожалуйста, Марина Порк в корреспонденции с фестиваля («Советская культура», 1988, 15 октября) не находит в картине «Старая трава» Валерия Соломина (Новосибирское ТВ) «яркого эквивалента тому, что говорится за кадром». А что в кадре? По мнению автора,— деревня, в которой из-за коллективизации «людские души поражены мрачным неверием в будущее». Тут же, разумеется, высказано личное авторское недоумение по поводу приза, врученного фильму.

Вроде бы, по тексту судя, виновато «отсутствие эквивалента». На самом же деле — присутствие «мрачного неверия». И потому автор корреспонденции, мне показалось, не заметила, что за кадром текста-то почти и нет, а фильм построен на синхронах. И каких! Никто — в камеру. Все — друг другу. И все ясно. Не заметила М. Порк и того, что в часовой ленте авторы ухитрились разместить целую эпоху. От дореволюционного огромного кооператива, охватывавшего Кулундинские и Барабинские степи и поставлявшего своей стране и за рубеж сотнями тысяч тонн животноводческую продукцию высшего качества, — до раскрестьянивания и коллективизации. От вызванного коллективизацией упадка — до освоения целины, эррозии почв и

нового упадка. Это было неуклонное падение, диаграмма которого, как ступени: за каждой круто падающей вертикалью — коротенькая горизонталь застоя, и снова срыв в вертикаль.

В картине нет старой хроники. История запустения края протекает перед нами в застольных неторопливых беседах и спорах, перебиваемых к месту вплетенными деревенскими песнями, даже танцами по случаю приезда гостя, но постепенно напряжение возрастает, спор переходит в крик и в рукопашную. А катастрофа совершается в тишине и пустоте. Я мог бы многое рассказать о том, как выбирает Соломин своих героев, как проживает с ними душа в душу всю картину, как использует выгодные моменты для организации действия... Не осталось у меня ни времени, ни места.

Но надо сказать здесь, что реальный мир российской глубинки в благие перемены еще не поверил, потому что не почувствовал перемен в общественном климате. Это показал Соломин со всей непреложной наглядностью. Это и сам я видел минувшим летом в других местах, не столь уж удаленных от центра. Не оттого ли претензии и сомнения, что поспешаем мы заявить: весь народ поверил перестройке и включился в нее? Очень хочется благополучно отчитаться, а тут Соломин со своей «Старой травой»...

Близостью к внутреннему, душевному миру человека, отношением к нему, грешному, запутавшемуся, изверившемуся, как к ближнему и близкому, одинаково сильно у Франка и у Соломина. И оба они, каждый по-своему, говоря словами Франка, хотят, чтобы мы поняли, как страшно умереть, не став человеком.

Наверное, с таким настроением и нужно делать документальное кино.

Только очень это трудно. И пока что опасно для здоровья.

О присуждении Государственных премий РСФСР 1988 года

Совет Министров РСФСР, рассмотрев предложения Комиссии Президиума Совета Министров РСФСР по Государственным премиям РСФСР, постановляет:

Присудить Государственные премии РСФСР 1988 года:

...В области киноискусства — премии имени братьев Васильевых

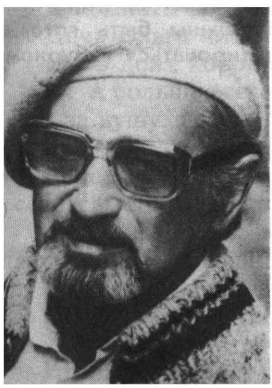
Бородянскому Александру Эммануиловичу, автору сценария, **Шахназарову Карену Георгиевичу,** режиссеру-постановщику, **Немоляеву Николаю Владимировичу,** оператору-постановщику, **Форостенко Константину Николаевичу,** художнику-постановщику, **Артемьеву Эдуарду Николаевичу,** композитору,— за художественный фильм «Курьер» производства киностудии «Мосфильм».

Назарову Эдуарду Васильевичу, режиссеру,— за мультипликационные фильмы «Жил-был пес», «Путешествие муравья», «Про Сидорова Вову» производства киностудии «Союзмультфильм».

Г. Франк

Жили-были «Семь Симеонов»

По следам всем известной трагедии



Мы видели, как времени рука срывает все, во что рядится время...

Уильям Шекспир

Добро и зло перемешалось...
Люди растерли, затоптали разделяющую границу.

Валентин Распутин

От автора

На Восточно-Сибирской студии кинохроники снимается фильм «Жили-были «Семь Симеонов» о нашумевшей истории семьи Овечкиных из Иркутска. Но это не погоня по следам прессы, которая, кажется, уже давно обо всем рассказала, и не уголовная хроника по материалам следствия. Хотя и не без этого. Снимается фильм о судьбах людских, о нашем времени и в очень большой мере связанный с нами, авторами. Это и наша история, наше горе, которое навсегда останется рубцом в памяти.

Так случилось, что режиссер Владимир Эйснер, оператор Евгений Корзун и я познакомились с многодетной семьей Овечкиных задолго до случившегося, во время съемок предыдущего фильма «Семь Симеонов». Мы неоднократно бывали у них дома на рабочей окраине Иркутска, и, в свою очередь, все семь братьев с сестрой Ольгой были моими гостями, когда приезжали на Рижский джазовый фестиваль. У меня сохранились их письма и более сотни снимков, сделанных в Иркутске, Москве и Риге. Ничего этого больше нет и не будет. Вся та, хочется сказать, довоенная жизнь большой семьи навеки провалилась в тартарары. И сколько было жертв помимо них, сколько убытков! Но остались малые дети. Осталась Ольга, вошедшая в самолет с зачатием и уже родившая в тюрьме. Остался пианист семейного ансамбля Игорь, нарисовавший в тюремной камере на доске клавиатуру, чтобы хоть как-то упражнять пальцы...

Как все это совместить с безумной акцией, с обрезами и бомбами? А совмещать ведь приходится. Смотрю на фотографии — вот все вместе чай пьем после концерта —

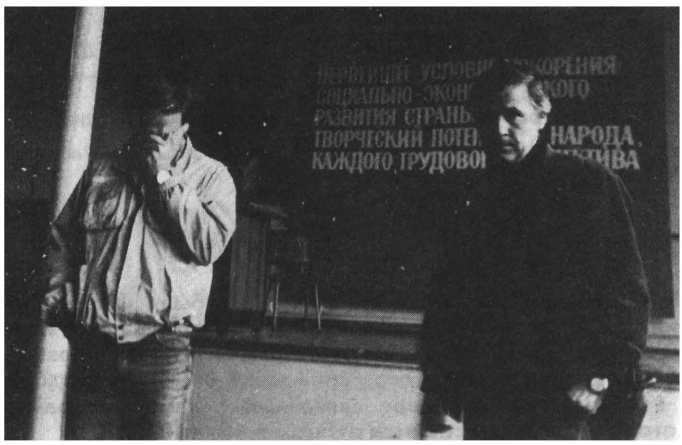
и будто в бездну заглянул. Бездну, рядом с которой трагическая история «Высшего суда» уже кажется всего лишь глубокой воронкой. Предлагаемый сценарий, по которому снимается фильм, попытка по-своему осмыслить то, что с первого взгляда не укладывается в здравый смысл, собрать из осколков жизни то, что никогда не склеить, опустить в эту бездну воображаемый канат, по которому будем выбираться. Съемка фильма всегда глубокое погружение и трудное восхождение к истине.

Правда, однажды журналист, с которым мы беседовали о тонкостях документального кино, спросил: не слишком ли грубый инструмент кинокамера для художественных исследований, особенно когда имеешь дело с судьбой конкретного человека?

Разумеется, что бы мы ни снимали и как бы глубоко ни пытались копнуть, нам удается ухватить действительно только осколки жизни, от этого никуда не денешься. А мир — он целостный при всей своей ужасающей противоречивости. Но проникая в мир, погружаясь в другого человека, мы погружаемся и в себя. Эта неотгороженность авторов от горя дает надежду и на зрительское погружение в судьбу человека на экране, в себя. Тогда-то и возникает в пространстве между фильмом и зрителем резонанс, чувство внутренней связи и гармонии мира. Даже если увиденное окунуло нас в чье-то несчастье. Только на этом пути, мне кажется, документальное кино может приблизиться по воздействию к художественному.

И еще пусть читателя, неискушенного в киноделах, не смущает, что в сценарии о многих событиях, уже прошедших — в частности, о суде и приговоре,— говорится в будущем времени. Сценарий документального фильма пишется ведь заранее, он всегда в значительной мере предвидение, предчувствие будущих событий. Конечно, жизнь сочнее и разнообразнее наших предположений, и мы должны быть готовы к любым поворотам. Но сценарий как раз и помогает нам ориентироваться в бурном океане жизненных фактов, видеть рифы, находить верный курс.

И главное — сценарий задает кинокамере масштаб мышления.



Перед началом судебного заседания. Слева режиссер Владимир Эйснер, справа оператор Евгений Корзун

Автор всех фотографий в сценарии Герц Франк.

Заглавный титр разделен красной чертой. Он длится чуть дольше, чем нужно для его прочтения.

Из затемнения — фотография: братья Овечкины с сестрой Ольгой, по-весеннему одетые, у гостиницы «Россия». За ними виднеются Кремль и Василий Блаженный.

Вот такими мы их впервые увидели в марте 1985 года, когда Симеоны прилетели в Москву для участия в Днях культуры Иркутской области. Это был год их взлета, и мы сняли в тот год о них фильм. Посмотрите его и судите сами — мог ли кто-либо предугадать тогда трагическую развязку?..

Под лихой джаз из глубины экрана надвигается титр «Семь Симеонов».

На фоне русской избы один за другим, стоп-кадрами, появляются братья Овечкины, каждый со своим инструментом.

Василий. Барабан. Убил мать. Покончил с собой.

Дмитрий. Труба. Убил стюардессу. Покончил с собой.

Олег. Саксофон. Покончил с собой.

Саша. Контрабас. Покончил с собой.

Игорь. Фортепьяно. Остался жив. Осужден.

Миша. Тромбон. И...

Сережа. Банджо. Остались живы.

Мать Нинель Сергеевна. Убита старшим сыном Василием по ее просьбе.

Джазовая мелодия набирает силу. Симеоны репетируют в своей комнате, оклеенной портретами известных джазистов. Крупно Луи Армстронг...

Мать во дворе снимает белье. На пригорке маячит церковь. За кадром слышится рассказ Нинель Сергеевны.

— Нравится им музыка. Играют они и русские, и классику любят. Это у каждого по-своему. Они Армстронга выслушали пластинку, они даже его автобиографию не знали, и вообще они его такого не знали...

В комнате продолжается репетиция.

Дочь Ольга чистит на кухне картошку.

Мать доит корову. Ее закадровый рассказ продолжается.

— А больше всего, конечно, эти звуки Армстронга, они по праву, по-настоящему берут за душу... Конечно, я такая же женщина, как и все, но мне интересно, что они играют, что это же мои играют. Ну, как мне может надоесть?

Репетиция закончена. Братья помогают матери по хозяйству. Она подзывает к себе самого младшего, Сережу.

— Сереженька, вот сюда брызгалку маме дай и траву потихонечку вырывай отсюда, около георгин всю траву вырывай!

Нинель Сергеевна у белого корыта с бельем, стирает.

Саша перекатывает бочку. Нинель Сергеевна и ему дает указание:

— Сполоснуть ее надо, Саша... А, Саша! Ты ее сполосни, ладно?!

Игорь прибивает доску к стенке курятника.

Нинель Сергеевна продолжает:

— Огород нас и кормит, и помогает одеваться. Мы же... материально, не скажу, что мы плохо живем. Ну мы не богачи там какие-то, но живем-то неплохо, если сказать, что покупаем себе инструменты...

Дима несет из парника тазик с огурцами.

— Огород у нас небольшой, восемь соток, но нам, если потрудиться, хватает.

Саша и Сережа поливают из шланга грядку.

Высоко в небе слышен гул пролетающего самолета. Нинель Сергеевна подняла голову, сопровождает его взглядом...

Гул моторов перерастает в зов трубы!..

Братья Симеоны тем временем продолжают трудиться в огороде — копают. Носят на носилках землю, а Нинель Сергеевна рассказывает:

— Зло порождает зло. Поругаешь — он обидится. А вот он должен чувствовать, понимать: не сделал, а вот смотри, что мне тяжело. Инструмент у вас должен быть свой? Хочешь играть? — Хочу. А у тебя папы нет, мама болеет. Вот, что можешь, то и делай. Можешь коров отогнать — отгони! Можешь подмести — подмети!.. Важно, чтобы он был — труд, а не то, что я маленький, я не буду... поэтому нам некогда и хулиганить. Не успеваем мы. Не успеваем...

Работы по хозяйству на сегодня закончены. Ребятишки занимаются каждый своим делом.

Игорь чинит велосипед.

— Муж умер в 84-м году в мае месяце,— продолжает Нинель Сергеевна.— Без отца тяжело. Но без отца во время войны сколько жило?

А Игорь уже сидит на завалинке и с младшим — Сережей — учит нотную грамоту. В руках Сережи банджо. Он берет аккорд, но ремень обрывается, банджо выпадает из рук, инструмент еще слишком тяжелый для младшего Симеона, который тоже мечтает стать музыкантом.

Нинель Сергеевна на веранде что-то перемешивает, варит в огромной кастрюле.

— Случилось неприятное, заболела, болею иногда — месяц-полтора могу проваляться. Три коровы подоить мальчику трудно, но привык Саша, ручки-то у него поднатужились. Одну-то корову каждый из них подоит.

Голос Нинель Сергеевны мягкий, речь простая, ясная. От нее веет силой и покоем.

На опушке березовой рощи, за домом Овечкиных пасется стадо. Три коровы и две телки. Пастух — тромбонист ансамбля, 11-летний Миша. Он гладит теленка.

День солнечный, светится каждая травинка.

Миша, *купаясь в мягкой траве, внимательно* рассматривает одуванчик, пытается состыковать два стебелька.

— Ой, фантазеры,— слышен голос Нинель Сергеевны.— Да у нас отец такой же был... вот, значит, сидят, фантазируют, сказок начитаются и фантазируют...

Снова слышен пронзительный зов трубы!..

Старшие и младшие братья на покосе.

Дмитрий и Василий размахивают литовками, Миша и Сережа ворошат и сгребают покошенную траву. Ребята работают с азартом. Начинает звучать джаз.

Потом короткий привал и завтрак на траве. Тишина. Косари едят...

Тут самое время опять прокомментировать старый фильм с высоты трагического опыта. Нам казалось тогда, что работа по хозяйству ребятам в радость, как музыка, поэтому так смонтировали эпизод — гармония, союз труда и искусства! — а на самом-то деле она им была в тягость, с малолетства они слышали от соседских ребят обидное: «Деревня!..»

Избавление им сулила музыка.

Ребята едят. Звучит джаз. Вот они уже ворошат сено на крыше дома, привязав себя для страховки к трубе. Старшие помогают Сереже слезть с крыши. Все входят в дом. Но каждый по-своему.

Миша в нетерпении, изображая игру на тромбоне. Олег и Василий чинно.

В их комнате, оклеенной портретами джазистов, продолжается репетиция. Олег поет. В форточку заглядывает любопытный дог. Наезд на портрет Армстронга, на подкову, прибитую к стене «для счастья». Миша поет. Высунув голову из стайки, их слушает корова...

Короткая пауза. Сережа выбегает в туалет. Снова лихо играет джаз.

Олег дает наставления.

— Миша, ты неверно подголоски играешь. Ты играешь только мои импровизации, а в теме не надо, надо, чтоб тема шла просто. А тебе, Игорь, надо на фоно играть. У тебя здесь плохая атака, понимаешь? Атаку берем больше. Давайте, еще раз попробуем!

Джазовая мелодия тонет в ночной улице. Слышен далекий лай собак. Нинель Сергеевна после дневных забот сама замечталась...

Будто во сне, по центру города проплывают ее Симеоны в белых пиджаках, с блестящими инструментами. Мелодия тоже, будто во сне, приглушенная...

Сон улетучился. Конец музыки.

Во дворе, у стайки вполне реальная корова печально уставилась на ребят, которые собираются в дорогу. На гастроли.

Открыта калитка. Братья Овечкины заносят инструменты и реквизит в автобус. Все делают спокойно, чинно, без слов. Вместе с братьями в аэропорт едет мать. Там она прощается с ними, целует, особенно нежно — с Сережей.

Самолет рулит на взлет.

Звучит джаз!

И вот наши Симеоны уже на Домской площади в Риге, куда их пригласили на джазовый фестиваль. Вокруг них полно любителей музыки. Щелкают фотоаппараты. Стрекочут кинокамеры. Аплодисменты. Симеоны — герои дня!

А мы снова переносимся на рабочую окраину Иркутска. Нинель Сергеевна в своем огороде за дощатым забором, который семью и поит и кормит.

— Сидели, сидели тогда на крыше, ворошили сено в прошлом году,— рассказывает Нинель Сергеевна,— гляжу: побежал Игорь, что-то там записывает, насвистывает и говорит: мама, вот мы придумали песенку про нашу улицу, «Блюз улицы Детской», улицы, на которой мы живем.

Звучит «Блюз». Чайки в небе. Мать у калитки, потом опять снимает белье...

...А ее Симеоны на Рижском колхозном рынке примеряют венки из дубовых листьев и мексиканские шляпы. В Риге готовятся к празднику Иванова дня.

Сережа примеряет шляпу. Нинель Сергеевна, читающая письмо. Слышен голос Сережи:

— «Джазовый фестиваль у нас был на Домской площади, песни веселые играли, нас весь народ слушал, и нам хлопали. И там выступали негритосы из Африкании, и я по тебе соскучился. Не волнуйся, мама. Я скоро приеду. Сережа. Семь Симеонов».

Нинель Сергеевна хлопочет по хозяйству. Солит огурцы в баке. За кадром ее голос:

— Ансамбль «Семь Симеонов» — это сказку Вася прочитал, сказка в «Родной речи». Семь братьев, каждый знал свою работу. Ну, я, конечно, не думаю... но я хотела бы, чтобы они играли...

Братья с сестрой Ольгой едут в автобусе по Новому Арбату.

— ...Чтобы музыка у них была, чтобы они вместе дружные были всегда...

Миша смотрит в окно автобуса.

— ...чтобы это тепло в душе осталось. Это главное...

Семь Симеонов готовятся к выступлению на сцене. Ольга помогает Сереже одеться, он хочет обязательно подтяжки...

А конферансье со сцены уже рассказывает о них.

— Гости сейчас уже готовятся, сейчас появятся на сцене.

Это ансамбль из Иркутска, «Семь Симеонов» — семь братьев от 21 года до 5 лет. Конечно, их область — это традиционный джаз, может быть, это самое простое, а может быть, и не самое простое, потому что играть традиционный джаз сложно, его надо почувствовать, а как его почувствовать в Иркутске, на берегах Ангары, а не Миссисипи...

Зрители аплодируют, и «Семь Симеонов» начинают свой концерт. Они играют темпераментно, самозабвенно. Они в ударе!

Василий задает ритм...

Дмитрий ведет атаку...

Олег выводит трели...

Игорь лихо импровизирует...

В Центральном Доме работников искусств — избранная публика. Ульянов, Симонов, Волчек, Распутин, космонавт Волынов... Весь зрительный зал восторженно аплодирует Симеонам, особенно — Мише и Сереже. Михаил Ульянов, забыв, что он маршал, открыл от удивления рот.

Плавно, в рапиде, косари в поле. Бежит навстречу матери Сережа, Нинель

Сергеевна подхватывает его одной левой (в правой руке сумка), прижимает к груди и плавно шествует по полю...

Кажется, что на таких женщинах земля держится.

Звучит музыка. Она в последний раз взглянула на нас, и появляется титр:

«В фильме снимались мать-героиня Нинель Сергеевна Овечкина и ее дети...»

Последние аккорды музыки уже ложатся на дымящиеся останки самолета и обгорелые тела. По взлетной полосе ходят люди в форме, осматривают место происшествия[1].

В затухающую музыку вплетаются радиосообщения ТАСС и разных голосов.

Вот такими мы их увидели в марте 1985 года, когда Симеоны (Овечкины) прилетели в Москву для участия в Днях культуры Иркутской области.

Нинель Сергеевна Овечкина — хорошее русское лицо, достоинство в движениях и словах.

«...8 марта группой вооруженных преступников совершена попытка захватить самолет ТУ-154, выполнявший рейс Иркутск — Курган — Ленинград, с целью угона за границу. Принятыми мерами преступники обезврежены. В результате террористической акции погибли бортпроводница и три пассажира, имеются пострадавшие».

Тогда, после первого сообщения, мы еще не знали, что это натворили наши Симеоны, а когда об этом сообщили и стали известны подробности, что старшие вместе с матерью покончили с собой, не сразу поверили.

Что стряслось с семьей за три года?

Или все мы от умиления ослепли?

И откуда такой накал страстей, почему семья так круто решила свою судьбу — пробиться на Запад или умереть? Ведь русские люди, сибиряки. Неужто прежняя жизнь стала для них столь нестерпимой? И почему мать, с таким трудом поднявшая семью, пошла на это?

Иркутск. Похороны стюардессы Тамары Жаркой. Площадь запружена народом. Траурный митинг. Речи. Сквозь живой коридор людей и цветов несут гроб с останками бортпроводницы. Родители Тамары. Члены экипажа. Сотрудники Аэрофлота. Звучат прощальные слова о мужестве Тамары Жаркой, до конца выполнившей долг...

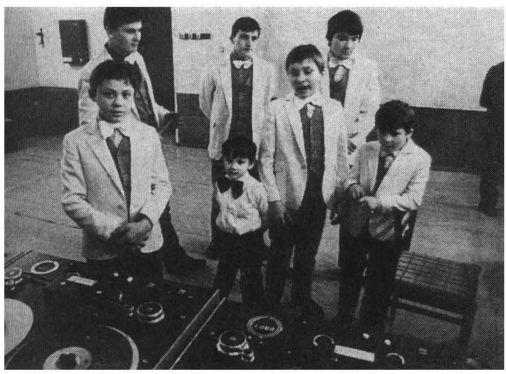
Кладбище. Гроб опускается в мерзлую землю.

[1] Видеозапись прокуратуры СССР.

Звучит траурная музыка. На свежей могиле, в цветах фотография Тамары Жаркой в траурной рамке.

Наплывом заголовки в «Правде», «Известиях», «Советской России» и других газетах, поданные с небывалой сенсационностью.

«Наша Тамара»...
«Улица Тамары Жаркой»...
«Выстрелы на борту»...
«Пять часов тревоги»...
«Экипаж»...
«Куда летим?»...
«Без аплодисментов»...



Это был самый счастливый для семьи год. Выступления на фестивалях в Тбилиси, Риге, Новосибирске, на Всемирном фестивале молодежи в Москве...

«Конец «Семи Симеонов»...
«Джаз-банда»...
«Без корней»...
«Вундеркинды и «меценаты»...
«Жили-были «Семь Симеонов»...

ИЗ ВИДЕОПРОТОКОЛА ОСМОТРА МЕСТА ПРОИСШЕСТВИЯ

9 марта 1988 года. 10 часов утра. Производится осмотр места происшествия сгоревшего самолета ТУ-154 «Б», бортовой номер 85413.

Остов самолета лежит вдоль посадочной полосы носовой частью на юг. Самолет имеет крайне значительные повреждения, явившиеся следствием пожара. Корпус фюзеляжа полностью выгорел, за исключением днища. Его обшивка и несущий шпангоут расплавлены, при этом содержимое салонов выгорело полностью. Сохранились бронированные плиты, отделяющие пилотскую кабину от первого салона. Первый пассажирский салон полностью уничтожен огнем. На поверхности правого борта, среди сгоревших оплавленных остатков, в полуметре от переднего ланжерона, головой к носовой части находится труп мужчины, обугленный, обозначенный под № 1. В двух метрах от него, головой к хвостовой части самолета, расположен труп № 2. Его остатки полностью обуглены. В дальнейшем под проводами обнаружены остатки трупа мужчины под № 3.

...В средней части второго пассажирского салона, на уровне третьего ланжерона левой плоскости находится обуглившийся труп № 4, остатки мужчины, под которым обнаружен обгоревший ствол и казенная часть обреза одноствольного охотничьего ружья 16 калибра.

...Под дверью правого заднего аварийного люка головой в сторону носовой части на

правом боку лежит обугливщийся труп номер 5... Под слоем пепла найден обгоревший обрез двухствольного охотничьего ружья 16 калибра.

На верхней части фюзеляжа, посередине, между воздухозаборниками первого и второго двигателей видны рваные края пробоин...

В задней части второго пассажирского салона перед туалетом, в непосредственной близости друг от друга находятся четыре обугливщихся трупа...

Иркутск. Рабочая окраина. Улица Детская, 24. Та же изба на три окна, запорошенная снегом. Входим в опустевший двор. У крыльца валяется велосипед без колес. Стайки для скота раскурочены. Следы запустения и внутри жилища. Русская печь — очаг некогда наполненного голосами и музыкой дома — взорвана.

Последние аккорды музыки ложатся на останки самолета и обгорелые тела.

По взлетной полосе ходят люди в форме, осматривают место происшествия.

На полу бумаги, осколки посуды. Рядом с потрохами синтезатора ноты Баха, Чайковского...

Камера продолжает бесшумно панорамировать по стылому дому, и в черных провалах углов, словно призраки, возникают Симеоны у инструментов. Они репетируют...

(Эти снимки фотокорреспондента АПН П. Малиновского сняты силуэтно, против окон, монтируются «без швов» с нашим киноматериалом.)

Последний кадр в ряду призраков кажется зловещим. Василий, задававший некогда оркестру ритм, уронил в каком-то бессилии голову на стиснутые кулаки, из которых недвижно торчат барабанные палочки.

Видимо, все мы, кино- и фотокорреспонденты, интуитивно чуяли в жизни этой семьи скрытое напряжение, но не придавали ему тогда истинного значения. На протяжении фильма мы еще не раз столкнемся с такими кадрами и документами.

Дом Овечкиных снаружи. За ним, на пригорке, в запустении знакомая церковь.

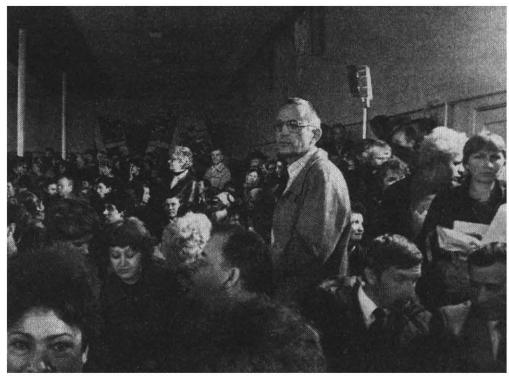
Аэропорт. Взлетают и садятся самолеты. Одни пассажиры проходят досмотр, другие окружили скрежещуюся ленту, по которой вкривь и вкось ползут к своим хозяевам таинственные сумки и чемоданы.

Кстати, «Правда» недавно сообщала, что некий подполковник из Киева, желая избавиться от жены и дочери, которых отправлял на ТУ-154 в Куйбышев, подло-

жил им в багаж «адскую машину», которая чудом не взорвалась в самолете и от встряски при получении багажа. Часовой механизм подвел (видимо, будильник был фабрики «Слава»). По сравнению с таким злодеем Симеоны выглядят благородными разбойниками...

Старое здание иркутского аэропорта рядом с летным полем. Много машин. Толпится народ. Ждут тюремную машину с подсудимыми Игорем и Ольгой.

По странному совпадению суд над ними проходит в бывшем кассовом зале, похожем сейчас скорее на огромную застекленную витрину, чем на дворец правосу-



По странному совпадению суд над ними проходит в бывшем кассовом зале аэропорта. Он не может вместить всех желающих.

дия. Он не может вместить всех желающих. Люди прижимаются к стеклу, чтобы рассмотреть, что там внутри.

И в этом есть, как говорится, своя сермяжная правда. Суд над Симеонами, которыми мы все так гордились, это в самом деле своеобразная витрина ужасающих последствий наших застарелых и не очень давних социальных болезней, от которых мы только сейчас начинаем с трудом излечиваться.

А излечение предполагает боль.

Нам будет больно смотреть и на суд, и на все, что случилось с Овечкиными и с нами.

Между тем тюремная машина подъехала. Подсудимых вводят под конвоем в зал. Свободных мест нет. Люди стоят в проходах. Горит свет. Стоят кинокамеры на штативах. Приехали журналисты из Москвы. Суд гласный. Открытый.

Ольга спокойна. В широком черном платье, скрывающем округлость фигуры, она обрела женственность. Глаза тревожные, губы влажные. Выражение лица, свойственное беременной женщине, сосредоточенной больше на том, что внутри нее творится, чем на мире, ее окружающем. Игорь в модной куртке и джинсах-варенках нервничает, кусает губы. Глаза горят, как угли. Оба сидят, большей частью опустив головы. Вокруг них охрана.

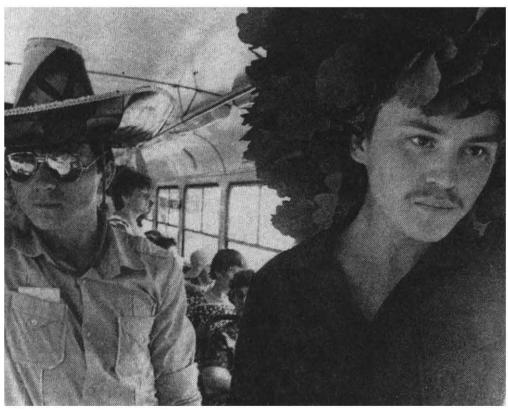
На суд приехала и самая старшая в семье Овечкиных — Людмила. Она живет с семьей в шахтерском городе Черемхове, к судебной ответственности не привлечена, поскольку не знала о готовящемся преступлении. Но в фильме

ей будет отведена особая роль. Ведь именно Людмиле нести ответственность за малолетних братьев и сестер, оставшихся в живых, груз прзора за мертвых и сидящих на скамье подсудимых.

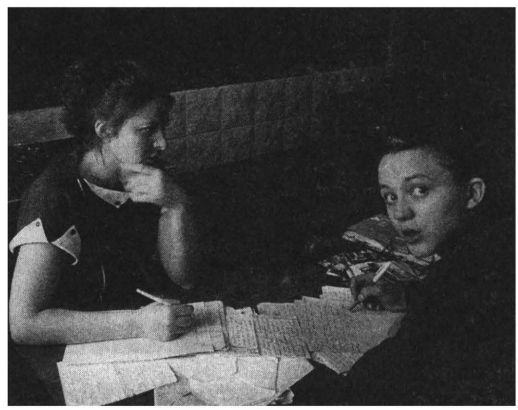
— Встать, суд идет!

Начинается судебное следствие...

Здесь мы хотим пояснить принципы драматургического построения нашего фильма. Судебный процесс длится несколько недель, мы должны его уложить в несколько десятков минут. Естественно, что будем искать только самые узловые моменты в поведении подсудимых, показаниях пострадавших и свидетелей, которые смогут пролить дополнительный свет на нравственный облик Овечкиных, корни их,



Крупно: Василий с Олегом в рижском трамвае накануне Иванова дня. Есть что-то тревожное, даже зловещее в их лицах. Может быть, разгадка тут?



На все эти «может быть», возможно, найдутся ясные ответы в показаниях Ольги и Игоря на суде и в беседах с ними в следственном изоляторе.

казалось бы, несовместимых поступков, причины перерождения. Мы постараемся по ходу дела понять, почему так грубо и неумело действовала группа захвата, которая, по заключению представителя прокуратуры СССР, опубликованному в печати, в сущности, не выполнила своей задачи, а только увеличила количество жертв.

Похоже, что и с той, и с другой стороны действовали любители, а профессионалы, то есть команда корабля, в самые решающие моменты на земле не контролировала положение, поэтому не смогла защитить многих своих пассажиров от насилия тех, кто должен был спасти их от кошмара. Но почему на штурм самолета была послана непрофессиональная группа захвата?

Всех этих сторон трагической истории мы коснемся с социально-нравственной точки зрения, в прямой связи с преступным поведением Овечкиных. Ведь точно с таким же пренебрежением к самоценности человека, к его жизни, с каким задумали свое дело они, поступили и те, кто против них. Исполнилось то, о чем говорила мать семейства: «Зло порождает зло».

В философском плане трагедия в самолете напоминает модель нашей планеты Земля, живущей в постоянном страхе атомной угрозы. И мы можем однажды точно так же внезапно сгореть и взорваться, если верх возьмет зло и в противоборстве люди начнут бездумно нажимать на кнопки.

Именно с таким масштабом мы подойдем к отбору и оценке материалов

судебного следствия, которые составят вторую линию драматургического развития фильма.

Первая и главная его линия будет собственно наш киноматериал, наше кинорасследование судьбы Овечкиных до трагических событий 8 марта 1988 года и после них. Дальнейшей судьбы малолетних Симеонов, оставшихся в живых, и подсудимых — Игоря и Ольги. В особенности — Ольги, поскольку ей предстоит стать матерью будучи в заключении. Что она генетически передаст своему потомку? И каким войдет ее дитя в наш мир? Один бог знает. Но не задуматься над этим мы не можем.

Ниже мы попытаемся дать примерную схему возможного сочетания и переплетения главных драматургических линий. Приведем тексты и описания неизвестных документов, иногда дадим их полностью или частично, поскольку они представляют собой живые свидетельства времени и в какой-то мере компенсируют неполноту зрительного ряда.

— Встать, суд идет!

Начинается судебный процесс. Судья оглашает обвинительное заключение, перечисляя поименно всю семью Овечкиных, летевших в Ленинград, и конкретно Игоря и Ольгу, обвиняемых в вооруженном захвате самолета и попытке незаконного пересечения границы.

Мы даем только начало, панорамируем на подсудимых, на пустые места рядом с ними, где должны бы сидеть остальные. На пустом месте появляется надпись — «мать».

Это будет наш первый выход на главную линию, первый узел и, быть может, самый важный для понимания всего остального.

Ретро-кадр из фильма «Семь Симеонов». Нинель Сергеевна Овечкина хлопочет по хозяйству, снимает белье и рассказывает о том, как воспитывает своих детей в трудах и заботах друг о друге, в сознательности, без наказаний, потому что зло порождает зло.

Хорошее русское лицо, достоинство в движениях и словах. О ней рассказывает Людмила, старшая дочь. Как купили избу на рабочей окраине, бывшую когда-то заезжим двором, как всей семьей, во главе с матерью, выхолили землю, полную камней и коряг. Как зажили лучше, когда завели скот, огород. Все время она была в трудах. На малолетних детей давали только по 12 рублей в месяц...

Фотографии, сделанные нами при первом знакомстве с Нинель Сергеевной, в марте 85-го года, когда ребята были в Тбилиси, а потом в Москве.

Она в доме кормит внучку, дочь Людмилы... Что-то рассказывает на фоне окна, за ней маячит злополучный контрабас. Овечкина во дворе с теленком... Рядом злющая собака в конуре за решеткой. (Это потом она сменила ее на благородного дога)... На фоне церкви за домом... Панорама на семь Симеонов с Ольгой посередине, возле гостиницы «Россия», сделанная в том же марте 85-го года. Казалось, они и есть сама Россия.

Это был самый счастливый для семьи год. Выступления на фестивалях в Тбилиси, Риге, Новосибирске, на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве, в программе «Шире круг» по Центральному телевидению. В том самом году младший в семье — Сережа пошел в школу.

Кинохроника. 1 сентября, солнечный день, Нинель Сергеевна ведет за руку Сережу в первый класс...

Родственница Овечкиных Галина Васильевна Новопашина (сначала за кадром, потом синхронно) рассказывает:

— Отец моего мужа и мать Нэли — родные брат и сестра. Она и другие родственники проживали под Черемхово, в Евсеевском сельсовете. Мать Нэли, Новопашина Ульяна Прокопьевна, и ее отец Ершов Сергей Иванович жили в нерегистрированном браке. В 1942 году, когда Нэле было 5 лет, отец находился на фронте, воевал, ее мать полезла куда-то за картошкой на колхозном поле и унесла ее в кирзовой сумке. Сторож, будучи пьяным, подошел к матери и выстрелил, убил. И она так и осталась там лежать. Никто не хоронил, так как все были на фронте, остались одни старики и дети. Так Нэля осталась одна. Ее увели тогда и вскорости определили в детдом города Черемхово. Отец вернулся с войны живой, но до матери Нэли у него была законная жена, но не было детей, и эта жена не захотела иметь Нэлю, и отец не стал забирать ее из детдома. Около трех лет после войны он умер, отчего, не знаю.

Из детдома Нэля написала, что хочет к нам, и я ей не отказала. Одно время она жила у нас, потом поступила учиться на повара, работала официанткой в столовой, а также в качестве повара уезжала в деревню на страду. Так она выезжала в Урик и там познакомилась с Дмитрием Овечкиным. После этого к нам он приехал с отцом и стали сватать Нэлю. Мы стали отговаривать, но на кухне Нэля нам сказала, что выйдет за него замуж. И Дима был поначалу хорошим мужем. И родители у него были хорошими. Отец в войну работал председателем колхоза, мать — дояркой. Сыграли свадьбу в Урике, молодые прожили там два дня и приехали к нам, в Иркутск. Мы им нашли по соседству комнату, но потом приехали родители Димы и купили на берегу реки Ушаковки маленькую избенку за 10 000 старыми, там они стали жить.

Родилась Люда в пятьдесят шестом, потом Лариса, которая в полтора года простудилась и умерла. Когда ее хоронили, то Нэля была беременна и сказала на кладбище, что никогда не сделает ни одного аборта и будет рожать всех детей. Так и народила... Родилась Ольга в Урике, так как они поехали туда убирать картошку. Потом пошли Василий, Дима, Олег... Дали им трехкомнатную квартиру на улице Напольной, но дети стали подрастать, бегать на трамвай, и они поменяли эту квартиру благоустроенную на дом по улице Детской 24, а хозяйка дома по фамилии Геккер поселилась в их квартире, но Геккер потом погибла в автоаварии. После того как стали проживать в доме, завели свое хозяйство, скот, огород, всегда было молоко, зелень, овощи и мясо. Все-таки не покупать. А Дима через некоторое время после совместной жизни стал выпивать спиртное. Работать его устроил мой муж на автобазу шофером, но впоследствии он ушел оттуда, так как выпивал. И стал работать в магазине сторожем, грузчиком, потом кочегаром. Выпивать стал чаще, но лечиться не хотел. А у Нэли было много детей, и лечить мужа у нее не было просто сил и времени.

До грамоты все Овечкины были слабоватыми, дети учились посредственно, и то сказать — целыми днями в огороде. А музыкальное дарование у них от Новопашиных и Овечкиных. Сам Дима очень хорошо играл на гармошке, и мой муж хорошо играл на аккордеоне.

Когда Василий был маленький, его отправили учиться на барабанщика во Дворец пионеров. Там признали за ним музыкальный слух. Стал барабанить и играть на дудочке, а потом и младшие пошли за ним. Когда их домашнее хозяйство стало сильным, они купили пианино, но до того еще дети научились на нем играть где-то в клубе. Нэля работала в магазине № 14. Торговала и квасом, и пивом, и разливным вином — рассыпухой. Работала в киоске, где было холодно, простыла и заболела астмой. Часто были приступы и даже задыхалась, но зависела от погоды. Также Нэля торговала дома спиртным, я сама не видела, но об этом как-то знаю. Нэля по характеру не такая уж плохая, но и хорошего тоже мало. Грубоватая. Вообще, Новопашины умом не блистали, так как среди них

имеются несколько случаев, что люди страдают слабоумием. Дети ее любили и слушались.

Ольга, ее дочь, такая же, как и Нэля. Она до сих пор в девках. Ее неоднократно спрашивали: «Почему?» Она говорила: «Как же я мать оставлю?», и действительно, она ее первая помощница и детям вторая мать.

О случившемся с Овечкиными могу сказать, что не надо было пускать их за границу. Но о подобном я и думать не могла, и предполагать. Да и Овечкины, наверное, тоже.

Вначале, по ходу рассказа, мы побываем с Галиной Васильевной в тех местах, где жила семья Овечкиных. Заодно посмотрим, как изменился Иркутск. Конец рассказа снимем в ее доме. И тогда к беседе присоединится ее муж Михаил Васильевич.

— Нинель Сергеевна была женщина с характером — боевая, настойчивая, вспыльчивая, но не могу сказать, что она была грубой. Детей она любила, жалела. Однажды она увезла старших девочек в Урик, к свекрови. А потом приехала и сама. Люда с Ольгой пожаловались, что их плохо приняли, после чего Нэля устроила там скандал, выбила стекла, сорвала с петель дверь. А была зима. Что касается ее мужа Димы, то Нэля его не спаивала, он всегда был таким. На свадьбе напился, потом, когда работал шофером, выпивал. Когда я учился в институте, к нам прибежали маленькие Овечкины, сказали, что пьяный отец топором гоняет всех, а когда мы пришли, он успокоился.

Когда в дом привезли пианино, тайком от детей бренчал одним пальцем, но относительно музыки я всегда считал, что это до добра не доведет, так как они какой-либо специальности не получили.

В доме Новопашиных в семейном альбоме увидим Нинель Сергеевну с мужем в молодости. К этому фотодокументу присоединим и листок из первого письма счастливого супруга в роддом. Он в пятнах, помятый, по краям оборванный. Нашли мы его среди мусора в их осиротевшем доме на улице Детской:

«Нэля, хорошая, все достану. Ну! Вот Нэлечка! На этом я писать кончаю приехали к тебе вместе с кресной (орфография сохранена). Привет тебе с консервного магазина от продавцов Оли и Тамары — я, конечно, их не знаю но они тебя знают поздравили меня с дочкой и я там достал яблок вместе с красной. Вот Нэлечка! У меня все целую крепко твой муж Дима! Жду ответ. 10—/XI—56 г.».

Тогда родилась Люда. Нинель Сергеевне было 19 лет.

А вот письмо Нинель Сергеевны домой, когда уже родился Игорь, написанное 1 мая 1971 года:

«Здравствуйте, мои родные многоуважаемые и дорогие. С праздником вас всех поздравляем и крепко целуем. Сегодня я уже хожу, дали мне халат и тапочки, Игорешка тоже в 3 часа дня придет кушать к маме. Как мы об вас соскучились. Что вы у меня там кушаете? Наверно отец ваш загулял, обижает вас. Людочка хотя между собой не ругайтесь... Чтобы я сейчас сделала, быть бы только с вами вместе. Еще раз прошу вас всех дети простите меня. А как я вам много хочу рассказать...

Крепко целую
Нэля, мама».

Ольга и Игорь на скамье подсудимых.

Атмосфера в зале. Судья, заседатели, прокурор, защитники, публика. Охрана. Реакция людей, их отношение к подсудимым наполнит фильм живым дыханием,

даст нам возможность более свободно использовать синхронные и закадровые записи.

Ретро-кадр из «Семи Симеонов». За фортепиано Игорь Овечкин, лихой джазовый пианист...

И снова суд. На Игоря с укоризной смотрит конвойный. Игорь за барьером отвечает на вопросы судьи.

Из его рассказа выясняется, что старший из братьев, Василий, был против. Поначалу против была и мать. Главными были Дмитрий и Олег. Они это дело задумали и организовали. Им активно помогал Саша. Они с Дмитрием сделали пробный рейс с контрабасом в Ленинград. Сам Игорь был на подхвате...

Словом, и здесь, как в хозяйстве, роли были распределены и каждый имел свои обязанности. Судья что-то уточняет.

Может быть, опять время развязать еще один «узел».

Над скамьей подсудимых появляется титр: «Игорь и его братья».

Ретро-кадр: семь братьев Овечкиных на фоне бревенчатой избы со своими инструментами. Затем каждый из них крупно, с характеристикой матери за кадром.

Василий, 1962 года рождения.

— Гордый, высокомерный. Сам по себе, но добрый.

Дмитрий, 64-го года:

— Шебутной, вспыльчивый. Для семьи сделает все. Внимательный.

Олег, 67-го года:

— Это характер. Не любит, чтобы сказали «У тебя не так». Все делает до конца, честно. За ним можно не проверять.

Саша, 69-го года:

— Молчаливый. С секретом. Отзывчивый.

Игорь, 71-го года:

— Слишком самоуверенный. Нужен глаз. Слишком легко все дается. Ленив.

Миша, 74-го года:

— Открытая душа. Самый одаренный, работяга.

Сережа, родился в 79-м:

— Себе на уме, пользуется тем, что младший. Считает, что ему все можно.

Братья работают по дому (из киноматериалов, не вошедших в фильм 1985 года). Доят коров, сушат сено на крыше, что-то приколачивают, таскают...

Дадим несколько цифр. На восьми сотках (в границах города!) семья содержала трех коров, двух телок, 5—6 свиней, быка по кличке Помпей для случек, что тоже давало дополнительный доход. Если бы наши колхозы использовали землю с такой интенсивностью, мы бы давно забыли о продовольственной проблеме.

Общий доход с парников, огорода и животноводства позволял всех обуть и одеть по моде и покупать дорогие инструменты (труба — 1500 рублей, летали за ней в Москву; фортепиано — 1000 рублей; саксофон — 800 рублей). И отложить деньги на книжку.

Семья была спаяна единым стремлением, единой волей. И это чувствуется в письмах сыновей из армии. Они полны взаимных забот, наставлений младшим, теплоты и юмора. Все братья рисовали и иллюстрировали свои письма веселыми рисунками. Мы их увидим на экране, прочтем отрывки и попытаемся нащупать, когда начался перелом, когда хорошая идея создания семейного музыкального ансамбля сползла на гибельный путь.

Упор сделаем на Дмитрия, Олега и Василия. Сопоставим их рекламные портреты с фотографиями, на которых они схвачеты врасплох, «ушедшие в себя»... Может быть, здесь какая-то разгадка начавшейся двойной жизни.

Мы не будем окрашивать братьев ни белым, ни черным цветом, а дадим их во всей противоречивости характеров.

Возьмем Дмитрия Овечкина. Вот его характеристика, подписанная секретарем комсомольской организации воинской части Герасимовым:

«Дмитрий Дмитриевич Овечкин. Трудолюбив, политически грамотен. Относится к обязанностям добросовестно. Постоянно повышает идейно-политический уровень. Принимает активное участие в общественной жизни. Пользуется заслуженным авторитетом. Морально устойчив. Делу КПСС и Советскому правительству предан.

18 июня 1986 г.»

Он же обвиняется педагогами Иркутского училища искусств в том, что рисовал на стенах фашистские знаки.

Старшая сестра Люда говорит, что другого брата она бы и не пожелала себе. Она рассказывает об этом в городе Черемхово в День шахтера. В парке играет оркестр. Муж Люды гуляет с младшими Овечкиными. Портреты передовиков. Лозунги.

Лозунг и огромный портрет Ленина за спинами судей и участников процесса, сидящих на возвышении, вроде сцены.

За Игорем, продолжающим давать показания, стоят молодые охранники.

Крупно: Дмитрий Овечкин в солдатской форме. Наплывом рисунок на краю листка его письма — солдат приложил в приветствии правую руку к виску, в левой — держит букет ромашек. Вокруг рисунка закомпонован текст письма. Читаем. (Орфография сохранена.)

Письмо Дмитрия Овечкина из армии:

«Здравствуйте мои родные, мама, Оля, Олега, Саша, Игорь, Миша, Таня, Уля, Серега. Я служу всего полтора месяца, а соскучился по вам всем, как будто невидел вас 10 лет. Мне каждую ночь, дом снится вчера ночью Серега преснился как будто, он седит в аграде на заваленки и на банжо занимается.

Я живу вообще хорошо кормят нормально. Только вот не высыпаюсь встаю пол шестого, потамушто я играю подем и на зарядке, поэтому и встаю пораньше, чтоб разыграться, подшится, и т. д.

Я уже как 2-ве недели как батарейный барабанщик вожу батарею на завтрак, обед и ужин под барабан, только барабан плахой вместо пластика с низу, стоит цолафан. Олега, если Вася — придет домой в увольнение не забудь ему сказать, что бы он взял дуэты Николаи 1 и 2 тетради и еще Олег как бы дома не было трудно занимайтесь. Но нетак как мы занимались лижбы проиграть программу им чтобы дома заниматься. Сейчас ты старайся объяснить Миши и Сережи что такое танема и для чего ее нужно играть а то он может и играет а ничего не понимает.

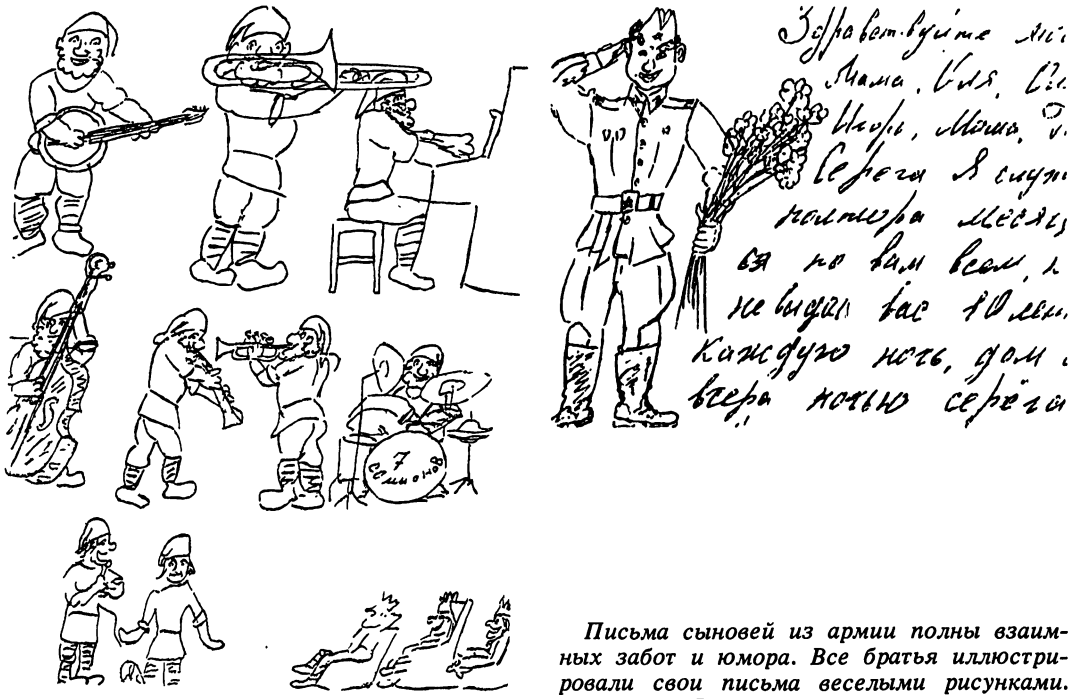
Старайся всем подцанам объяснить основы джазовой импровизации делайте новые вещи пока без трубы а я может быть скоро начину ходить в увольнения и буду снимать. Пока программу не забывайте проигрывайте и новые делайте снимайте пока «Я буду играть джаз» с пласта «Мы из джаза» «Кей ЦОК». С Армстронгом обязательно играйте по одному и все вместе ато совсем можно на ЗИГУ перейти.

Самое главное не теряйте джазовое настроение. Ведь через 69 дней кадетка кончится и я перейду в полегон а там можно будет ходить в увольнение чуть не каждое воскресение. Да и вы будете приходить хоть два раза в неделю. А пока маму и Олегу слушайтесь, берегите. Ведь пока я на гражданке был я одни неприятности маме делал и вообще авангардный был. Ну самое главное я понял свои ошибки. Как вести себя надо. и вообще.

Подцаны слушайтесь маму беспрекословно. Хоть что она говорит выполняйте все. Чёта у нас порода не приживчивая я каждое воскресение плачу когда Васька в увольнение пойдет. Так на меня тоска находит поэтому я и курить не могу бросить

вроде всу неделю не курю а в воскресенье аш обкуриваюсь чтобы не плакать. Ну это все вроде пройдет приживусь, привыкну. Оля поздравляю тебя с днем рождения желаю тебе всего самого хорошего. На этом я письмо кончаю всех крепко целую. Довстречи ваш солдат Дмитрий. Люди привет передавайте и всему ее маленькому семейству. Подцаны и Таня с Улей пишите мне хоть письма какие, хоть просто рисуйте. Олега ты бы выбрал хотя бы раз в неделю время после обеда 3 ч. да пришол комне с Сашкой или Игорехой или Мишкой или Серегой пожалуйста. Если время будет и если мама разрешит. Мама отпусти Олегу пожалуйста. А то я сильно соскучился.

Вызвать курсанта Овечкина
с II подразделения 15 взвод. в музвзводе».



Письма сыновей из армии полны взаимных забот и юмора. Все братья иллюстрировали свои письма веселыми рисунками.

Перелистываем последнюю страницу — вся она заполнена веселыми рисунками играющих Симеонов, похожих на гномов.

Давайте, спросим себя: есть ли тут хоть малейший намек на то, что через четыре года (письмо 84-го года) Дмитрий Овечкин — Симеон убьет бортпроводницу Жаркую?..

Объявлен перерыв, подсудимых уводят. Но журналисты и публика не расходятся, обсуждают ход судебного процесса, и мы можем послушать, о чем они говорят, и взять летучее интервью у тех пассажиров, которые видели Овечкиных в последние часы и минуты. Пассажиры могут охарактеризовать Василия, Дмитрия, Олега, Сашу и Игоря.

Крупно: Василий с Олегом в шляпах (снимок сделан в Москве). Они же в рижском трамвае накануне Иванова дня. Василий с венком из дубовых листьев на голове. Олег в мексиканском сомбреро и темных очках. Есть что-то тревожное, даже зловещее в их лицах.

Может быть, разгадка тут?

Может быть, в трех письмах, написанных Олегом на протяжении двух недель одному из авторов фильма.

Письмо первое от 18.02.87. Поздравление в связи с Днем Советской Армии.

Письмо второе от 20.02.87. Веселое, на смешанном русско-английском языке с изображением дельфинчика, играющего на саксофоне: «Hello! How do you! Герц Вульфович, мне до конца моей службы осталось 7 недель. Олег!»

Письмо третье от 02.03.87, и самое главное, ради которого были, видимо, написаны два предыдущих в порядке дружеской артподготовки.

«...У нас сейчас немного изменились планы. Мы решили взять академический отпуск в училище Гнесиных и накопить силы. Москва нам преподнесла немного не то, что мы ожидали, «to look about». У меня к вам одна просьба. Дело в том, что я переписываюся с девчонкой из США. Она знает наш ансамбль и попросила фото Сережи, нашего седьмого Симеона. Она просит ту, что сделали с экрана телевизора «Галаконцерт». Если можете, вышлите, пожалуйста, 2 штуки. Желаем крепкого здоровья и долгих лет жизни!

Иркутск Олег Hello!»

Рисунок дельфинчика, играющего на саксофоне, и приписка: «Мне исполнилось 20 лет».

Может быть, тут кроется разгадка? Может быть, уже тогда, год назад, возникла эта мысль уехать за границу, где они смогут, как им казалось, по-настоящему развернуться...

Крупно: фотография Сережи, снятая с телеэкрана во время галаконцерта Всемирного фестиваля студентов и молодежи. Наплывом ретро-кадр из нашего фильма: Нинель Сергеевна смотрит с умилением телепередачу, и снова отчетливо проступает фотография Сережи.

...Может быть, эта фотография нужна была Олегу, которого к тому времени в семье уже называли «американцем», для предварительной рекламы?

И что означают слова Олега «Москва нам преподнесла немного не то, что мы ожидали»?

Мы снова на заседании суда. Судья спрашивает Игоря: «Почему они решили взять академический отпуск в училище Гнесиных? Почему забрали младшего Мишу из школы Дунаевского?» Ведь все они могли получить хорошее музыкальное образование. Пятеро учились, Олега ждали после службы в армии. Остался только Сережа, который к тому времени тоже мог бы присоединиться к Мише.

Все эти и сопутствующие им вопросы приведут нас в Москву, в классы, где учились Овечкины и которыми они пренебрегли; к их преподавателям, к их соученикам.

Судя по всему, учеба и вольная жизнь в столице не пошла братьям впрок. Может быть, именно в Москве, столкнувшиеся с серьезной учебой, они поняли, что настоящих музыкантов из них не получится и надо ковать железо, пока Сережа еще маленький. Дало себя знать отсутствие культуры, нехватка образования, множество соблазнов столичной жизни, к которой они не были готовы.

Как выяснилось после «инспекционной» поездки Ольги, которая принесла матери весьма печальные новости, Нинель Сергеевна поехала туда сама и решительно вернула своих сыновей в Иркутск.

Может быть, Олег, который заканчивал к тому времени службу в армии, и взял тогда лидерство в свои руки и стал «копить силы».

На все эти «может быть?» мы надеемся найти более ясные ответы в Москве, в показаниях Ольги и Игоря на суде и в беседах с ними в следственном изоляторе.

Во всяком случае, «московский период» очень важен для понимания истории падения Овечкиных. Именно там, по всей вероятности, выветрилась из них наивная сказка о «Семи Симеонах», и в образовавшемся вакууме стали маячить образцы удачливых джазменов.

А тут подоспела поездка в Японию.

Свидетельствует Владимир Романенко, бывший руководитель ансамбля, заведующий эстрадным отделением Иркутского училища искусств.

Ретро-кадр из материалов фильма «Семь Симеонов». Романенко репетирует с ребятами в Риге. Играют Миша (тромбон), Дима (труба) и Игорь (фортепьяно). На лице Романенко явное неудовольствие, он морщится.

Из его свидетельств мы узнаем, как трудно жилось Овечкиным,— всегда заняты работой по хозяйству, почерпнем дополнительные штрихи к портретам братьев и матери, которая выгнала Романенко, потому что считала, что он примазывается к чужой славе, узнаем также о том, как после долгого разрыва с ансамблем перед поездкой ребят в Японию его уговорили снова подготовить с ними программу. И он согласился. Но самого в Японию не послали. Видимо, он всегда как-то портил цельность картины тем, кто хотел выдать Симеонов за «чистых самородков». По этой же причине и Овечкины его недолюбливали, но мирились, поскольку были от него зависимы и копили злобу в душе.

Во время допроса в суде Игорь бросает ему обвинение, что именно он, Романенко, внушил им мысль: в Советском Союзе у джаза никакого будущего нет, здесь его никто не понимает.

В свидетельствах Романенко, полных горечи и обид и неожиданно благожелательных для Симеонов, откроется еще одна грань трагедии и нашей застарелой болезни — кампанейщины по отношению к людям.

Симеоны использовались как козырь для показа культурных достижений города, как выставочная картинка. Они стали непременной достопримечательностью на всех праздничных концертах. Городские власти дали им две квартиры, но коль скоро их сделали визитной карточкой Иркутска, надо было бы знать, чем они живут, какими перспективами. Особенно после Японии.

Между тем их определили в бюро культурного обслуживания «Досуг» городского отдела парков, но запретили гастролировать, давать платные концерты.

Об этом свидетельствует старший редактор «Досуга» И. Иноземцева.

Из письма Олега после возвращения из Японии в Иркутск от 21.12.87 (традиционный дельфинчик, играющий на саксофоне):

«Сейчас у нас хорошие новости. В ноябре этого года, а точнее с 11 по 20 ноября мы побывали в Японии — сказочной стране. Это действительно настолько необычная страна, своеобразная, красивая и удивительная. Как будто эти дни прошли в каком-то сне, как в сказке...»

Дальнейший текст письма падает на групповую фотографию иркутян под флагами Японии и Советского Союза (в цвете); фотографию гостиницы с пометкой Олега: «Здесь мы жили»; шикарные проспекты города-побратима Канадзавы и его гордости — зоопарка. Диковинные рыбы, испуганная кенгуру с детенышем, глубокомысленная горилла, лев, тигр и дельфин, прыгающий через огненное кольцо... Японцы, разглядывающие зверей.

Если нам повезет и попадем в Японию, то все эти картины оживут. Пугливо прячется в сумке матери детеныш кенгуру. Немигающими глазами

смотрит на нас уссурийский тигр. Царственно зевает лев. Философски чешет затылок горилла. А живой дельфин прыгает через обруч, охваченный пламенем...

Может быть, этот образ, напоминающий неизменного дельфинчика в письмах Олега, покажется слишком романтичным и неуместным в нашей истории. Но и образ Олега-террориста не столь прямолинейно жесток и страшен, как его малюют некоторые журналисты. Все-таки он предпочел позору за все содеянное — смерть, а перед самоубийством — об этом рассказывает на суде стюардесса Николаева, которую Олег держал заложницей,— он отдал ей свой пиджак, чтобы та не простудилась. Кстати, поэтому и сохранился его паспорт, подшитый в дело. Личные документы остальных взрослых братьев и матери сгорели вместе с их телами.

Но вернемся в Канадзаву и посмотрим на город-побратим Иркутска, где осенью 1987 года побывали братья Овечкины. Посмотрим на этот город, который их околдовал и, быть может, послужил последним толчком к безумной акции — вырваться с рекламным шумом в мир, где можно «сделать настоящую жизнь».

Может быть, нам удастся взять короткое интервью у кого-нибудь из сотрудников муниципалитета или жителей, побывавших на концерте иркутян.

— Какое впечатление оставил у вас семейный ансамбль джазистов?

Учитывая традиционную учтивость японцев, трудно в ответе ожидать что-либо, кроме улыбки. Но поскольку весть о трагедии несомненно достигла и города-побратима, можно предположить и вполне реальную оценку, которая очень важна для понимания дальнейших действий Овечкиных.

Однако мы должны быть готовы и к тому, что японцы могут в свою очередь спросить нас: почему, собственно, музыканты вооружились обрезами, а не взяли авиабилеты прямо до Лондона, предварительно получив визы?..

Точно такой же вопрос судья задает Ольге и Игорю. Игорь отвечает, что такой вариант не рассматривался, Олег сказал, что визы не дадут, поскольку у них нет родственников за границей, и можно только испортить все.

Слушаешь дело, и не покидает чувство, что вся трагическая история с Овечкиными тянется корнями в прошлое, когда мы были закрытым обществом, когда жили в атмосфере тотальной секретности и запретов.

Абсурд в том, что страх перед ОВИРом, который наверняка им откажет в визах, страх перед возможными последствиями после такого отказа был у Овечкиных сильнее страха расплаты за вооруженный захват самолета.

Взрыв и коллективное самоубийство русской семьи в пассажирском самолете с бортовым номером 85413 — это финал не только уголовного преступления. Это социальный взрыв — в одном ряду с событиями в Алма-Ате, Ереване, Сумгаите и Карабахе. Кстати, мощные демонстрации там происходили в тот же день, 8 марта 1988 года, о чем имеются свидетельства, снятые с телеэкрана.

Пока трудно сказать, на какие именно кадры лягут наши размышления. Но коль скоро за спиной судей висит огромный портрет Ленина, давайте сошлемся на него.

Когда в 1921 году в Кронштадте моряки — опора революции! — подняли мятеж, его тоже можно было отнести к разряду уголовных преступлений. И только. Но Ленин сразу же сделал политические выводы. Он расценил это как сигнал тревоги по поводу того, что в союзе Советской власти с крестьянством возникла брешь (большинство матросов были новобранцы из деревни), что крестьян-

ство больше не хочет мириться с политикой военного коммунизма, с которой мирились, пока шла гражданская война. Мятеж подавили. На X съезде партии продразверстку заменили продналогом. Ввели нэп.

Мы не проводим прямых параллелей, но очевидно, что и сегодня многие старые законы и наше старое правосознание не соответствуют более возросшему — благодаря перестройке и демократизации — чувству свободы и самосознания людей. Нужны новые законы и кардинальные перемены в мышлении, под стать изменившемуся духовному состоянию общества.

Наши головы еще забиты старыми «нельзя!», «нельзя!», а жизнь подталкивает и требует — «можно!», «можно!»... Захотели Симеоны показать себя на берегах Темзы или Миссисипи — поезжайте, но только на свой страх и риск, испытайте судьбу на чужбине и, может быть, тогда поймете, что такое дом и Родина.

Над пустой скамьей подсудимых появляется надпись «Ольга».

Вместе с Игорем ее вводят в зал заседания. Они садятся. Сегодня последний день допроса свидетелей, и, видимо, чувствуя, что здесь должны быть Люда с мужем и оставшиеся в живых дети, она нервничает, все время поглядывает в сторону публики, что в прежние дни не делала.

Ретро-кадр из фильма «Семь Симеонов» — Ольга помогает одеваться Сереже перед концертом в Москве. Ольга чистит картошку. Фото: Ольга в автобусе со спящим Сережей на руках.

Сережа в зале суда, рядом с ним Миша, пятнадцатилетняя Таня. Они переглядываются. Мы не беремся описывать, что творится в их душах, это надо увидеть.

Ольга действительно была второй матерью младшим детям. И, видимо, права Галина Васильевна Новопашина, их тетя, что из-за этого Ольга не устроила свою жизнь. Лучшие годы проходили, а она все оставалась в услужении у нашумевшего ансамбля. Но все-таки и у нее, правда, урывками, была скрытая от братьев жизнь.

Ольга собиралась выйти замуж, но братья были против. Перестали ее слушаться и предупредили, что если она родит от нерусского, ребенка все равно задавят...

Буквально накануне намеченной даты отлета Ольга исчезла из дома, и, как видно из материалов дела, она ушла к своему парню, с которым была в близких отношениях, о чем рассказала на судебном следствии. Видимо, она искала у этого человека спасения. «Если скажешь «останься» — останусь»,— сказала ему. Она прожила там два дня (1 и 2 марта), но этих слов так и не дождалась.

Ольга вернулась домой, и, как уже выяснилось потом, в тюрьме, она ушла от этого парня беременной. Тут не скажешь, что ей повезло, но в трагических обстоятельствах, в которых она оказалась теперь, зачатки новой жизни, единственное, что ее поддерживает. И это видно на ее лице, особенно на крупных планах.

Суд выясняет, какая именно роль была отведена Ольге во время попытки угона самолета. Учитывая ее положение, судья разрешает ей давать показания сидя.

Свою вину Ольга признает, но многие важные детали, как она говорит, не помнит. Какие команды давала братьям, поведение матери во время убийства Тамары Жаркой, поведение Игоря во время перестрелки и взрыва.

Потерпевшая Каратозовских Людмила Ивановна, летевшая из Кургана, рассказывает, что Ольга и мать вели наблюдение за происходящим на земле и ставили об этом братьев в известность. Своими выкриками подстрекали их к активным действиям, чтобы ускорить взлет самолета, а мать Овечкиных к тому же на крики стюардессы Тамары Жаркой бросила сыну Дмитрию: «Заткни этой сучке рот, чтоб не орала!»

В этой ситуации Тамара Жаркая оказалась, пожалуй, самой трагической

фигурой, мотивы поведения которой еще не до конца ясны. Почему она полетела не в свой день? По графику Жаркая не должна была работать 8 марта. Почему она вызвалась отнести угонщикам — по их требованию — кофе? В ее обязанности это не входило.

Имеют ли основания слухи о том, что она была знакома с «Симеонами», а с одним из них — Олегом — дружила?

На суде эти вопросы не разбирались, но тень на Жаркую была брошена. В ходе авторского расследования слухи не могут оставаться слухами. Они должны быть либо подтверждены, либо опровергнуты.

А пока скажем, что в свой день 8 марта она, конечно, проявила большое мужество (гораздо большее, чем ее мужское окружение), пойдя на переговоры с вооруженными угонщиками. По указанию командира корабля Тамара говорила им, что самолет совершит промежуточную посадку в Финляндии. А когда сели на советской территории, все еще продолжала повторять: «Мы в Финляндии: сейчас полетим». Все это она делала, быть может, из высших государственных соображений.

Но ложь есть ложь.

Около 17 часов Дмитрий застрелил Жаркую и потребовал немедленного взлета, угрожая новыми жертвами...

Суд скрупулезно выясняет меру участия, а значит, и вины Ольги, после посадки на советской территории, близ Выборга. Выясняются и подробности действий группы захвата.

Свидетельствует А. Завгородний, один из милиционеров, который в составе группы захвата штурмовал самолет.

— Штурм начали,— рассказывает он,— из кабины пилотов, когда стемнело. Точных указаний, кого именно обезвредить в первую очередь, не получили, и поэтому открыли беспорядочную стрельбу наугад.

После короткой перестрелки он с товарищем были ранены и укрылись за бронированной дверью. Наступила тишина...

ИЗ РАДИОПЕРЕГОВОРОВ РУКОВОДИТЕЛЯ ОПЕРАЦИИ ПО ЗАХВАТУ УГОНЩИКОВ С КОМАНДИРОМ КОРАБЛЯ. 8.3.88 г.

— Все в порядке, все в порядке, в течение 5—10 минут все будет в порядке... Всем докладывайте, что вопрос решается совместно с экипажем и пассажирами. Повторяйте, что пассажиры должны быть отпущены, но вопрос о вылете решается, решается... должен быть с минуты на минуту решен. Решается по погоде, по погоде... Командир, как обстановка?

— Такая же обстановка, такая же.

— Вас понял.

— Требуют пустить их в кабину!

— Командир, сейчас тягач пройдет мимо, тягач подошлем... для разворота, держитесь пока.

— Кричат, будут стрелять!

— Кричат? Будут стрелять?.. Повторите, не понял, контакт плохой у вас. Повнимательнее. Группа в кабине?

— Да, да, да...

— Вас понял. Не спешите, действуйте аккуратно. Сколько человек в кабине уже?.. «Земля-два»! «Земля-два»! На связь!

— Я «Земля-два», отвечаю.

— Хвостовая группа вошла?

— Одну минуту, сейчас доложу, сейчас, секунду...

— Командир, командир, хвостовая группа на месте. Спокойно.

— «Земля-два», кормовая группа на месте?

— В кабине пять человек.

— Командир, какие обороты держишь?

— Малые держу.

— Понял. Командир, вкратце доложите обстановку! Координация между группами есть?.. Что?.. Стрельба в салоне?!

— Открыли, выпустили группу захвата, стрельба, раненые!..

— Есть. Понял. Сколько раненых? Повторите!

— Грозят взорвать самолет, требуют убрать группу захвата!

— Предложите им сдаться, ни в коем случае не взрывать самолет, не стрелять, это усугубит их положение! Призывайте к благоразумию, ни в коем случае не взрывать! Их же дети погибнут, их жены, их семьи... А так им грозит два-три года, не более... в условиях демократизации... Они закрылись в салоне? Почему они не разговаривают с вами?

— Не знаю, почему.

— Вы за закрытыми дверьми? Кабина закрыта?

— Закрыта, закрыта.

— Что слышно в корме, о чем говорят стюардессы?

— Все молчат.

— Преступники с вами по СПУ говорят?

— Говорили, теперь не говорят ничего...

— Командир, в заднем салоне что-то горит. У вас там пожаротушение есть?.. Двигатели выключайте, включайте пожаротушение!

— Горит, да?..

— Что-то сзади горит, запах гари, дыма чувствуете?.. Возможно, топливо разлили и подожгли, это их прием...

— Пассажиры, пассажиры!.. ***(Неясные восклицания командира.)***

— Пожарные на подходе, пожарные на подходе. Пассажиров эвакуируйте, пусть стюардессы открывают люки. Не переживайте!..

Судья вызывает для дачи свидетельских показаний тринадцатилетнего Мишу. Он маленького роста, из-за трибуны его не видно, поэтому его просят подойти поближе к судейскому столу. То, что он рассказывает, не прочтешь даже в самых кровавых трагедиях Шекспира.

— Когда стрельба из пилотской кабины затихла,— говорит Миша,— Саша, который все время сидел с бомбой, сказал: «Все! Взрываемся!» Все подошли к нему, чтобы взорваться, в том числе и я, а Игорь побежал в другой конец самолета и спрятался в туалете около пилотской кабины. Сколько его ни звали, он не пришел... Саша поджег в пробке бумажку, и бомба взорвалась. От взрыва никто не пострадал, только у Саши загорелась штанина. На соседнем ряду перевернулись два кресла, и получился костер. Тогда Дима, Олег и Саша застрелились, а мама попросила Васю выстрелить в нее, и он выстрелил. Еще в Иркутске договорились, что если не удастся улететь за границу, живыми не сдаваться. Вася хотел застрелить и меня, поискал патроны в одежде у мертвого Димы, но не нашел. У него оставался один патрон, и он сказал: «Беги, ты маленький, тебя не тронут», и истратил патрон на себя...

А мы-то видели в Симеонах только веселых музыкантов...

Игорь без укора глянул на Мишу и уставился в землю. В случае удачи он ведь был готов пожинать сладкие плоды преступной затеи братьев, но когда все сорвалось, струсил. Он предпочел позор суда — смерти. Конечно, его нельзя в этом упрекнуть. Ему хотелось жить, вот и все.

Ольга сидит отрешенная. Она на седьмом месяце беременности, и в ней уже колотится новая жизнь.

«Мама и брат здравствуйте! Мама я получила 5 по русскому. Мамà приезжай скорей мне очень хочется посмотреть на братика... Дома все хорошо. Вчера протерала пол, ходила за молоком (2 раза 27, 26) 26 когда принесла поставила кипетить молоко сожглось... Передай привет братику и, поцелуй за меня и за Люду, за Васю, за Диму, за Олега.
Твоя дочь Ольга».

Письмо датировано 28 ноября 1969 года, когда Нинель Сергеевна лежала в роддоме с Игорем.

Ольга и Игорь на скамье подсудимых под охраной конвоя.

Судья объявляет перерыв...

Подсудимых уводят в комнату для арестованных. Людмила тоже уводит младших детей из зала суда. Кто смотрит им вслед с ненавистью, кто — с состраданием.

Какой-то злой рок с пулей в стволе ходит по пятам этой семьи. Бабушку убил пьяный колхозный сторож на картофельном поле, мать — собственный сын на взлетной полосе. Но какой запас жизни несла в себе Нинель Сергеевна, если даже после такой катастрофы половина ее рода выжила.

Так кто же они — Овечкины, чья родительница Указом Президиума Верховного Совета СССР была удостоена почетного звания «Мать-героиня», — рабочие, крестьяне, служащие? Часть толпы или часть народа?

...А люди в перерыве бурлят. Трагическую картину, обрисованную Мишей, дополняют потерпевшие.

Ведь костер в самолете разгорелся. Пожар из второго салона перекинулся в первый, и пассажиры стали выпрыгивать без трапа прямо на бетонку. Тут их и встретила «дружно» группа захвата...

Следственный изолятор, где содержатся Ольга и Игорь. Гласность коснулась и этого печального ведомства, поэтому мы видим, в каких условиях они содержатся. С Ольгой мы не общались целых три года после съемок фильма «Семь Симеонов», и теперь есть о чем поговорить. Что случилось — мы знали. Но почему?

Поводом для начала разговора служит то самое письмо, которое она написала матери в роддом, когда родился Игорь. Ей шел тогда десятый год.

Крупно: письмо. Оно написано на листке ученической тетради в клеточку, детским неровным почерком, с ошибками, хотя «по русскому получила «5». Письмо помято, затоптано ногами. Нашли мы его на полу в брошенном доме.

Мы показываем письмо Ольге и спрашиваем:

— Вот тут вы пишете, что одолжили у тети, то есть у Галины Васильевны, 5 рублей. Отец что — запил тогда? И, попутно,— каким образом матери, при пьющем отце, удалось воспитать детей непьющими?

Как она, Ольга, будущая мать, объяснит, что в их семье из года в год рождались дети? Что это — любовь? Как шло, так шло? Или сознательное стремление матери создать свою «республику»?

И главные вопросы Игорю и Ольге.

— Почему в семье не нашлось ни одного человека, противостоящего преступному замыслу?

— Почему они сделали такой жестокий выбор — прорваться за границу или умереть?

— И как они объяснят решимость матери подвергнуть все семейство смертельной опасности?

К тому, что нам известно, Ольга и Игорь добавят подробности, которые могут знать только они.

Мы снова в суде. Уже выступили прокурор и защитники. Судья дает последнее слово подсудимым. Сначала говорит Игорь, потом Ольга. Суд удаляется на совещание.

Кроме свидетелей и потерпевших в зале полно любопытных. В перерыве мы в коротких интервью у нескольких человек спросим:

— Какую бы меру наказания вы им определили?

Ответы возможны самые различные, начиная от того, что их надо разорвать на куски, и вплоть до того, что они не виноваты, так как были воспитаны в подчинении матери и старшим братьям, то есть мужчинам в семье. Но главных виновников-то нет...

ИНТЕРВЬЮ В ПЕРЕРЫВЕ СУДЕБНОГО ЗАСЕДАНИЯ

— Представьтесь, пожалуйста.

— Гулько Иван Трофимович.

— Вы работаете?

— Я уже не работаю, поэтому я тут.

— Вы иркутянин?

— Да, иркутянин... не совсем иркутянин, но на Севере жил долго. Теперь — в Иркутске. Если вас интересует вопрос, как я воспринял, так сказать, эту эпопею... Как только замминистра написал, я на второй день написал в «Огонек». Я не воспринял геройскими поступки экипажа, обрисованные замминистра. Я счел, что мужчина как мужчина должен в первую голову давать отчет за свои поступки. Считаю, что ложью устроить что-то хорошее нельзя или решить любую проблему, вложивши в основу ложь, как поступил экипаж, не стоило. Если уж говорить о вышедшем на встречу с угонщиками борт-инженере, я бы на его месте остался вместо Жаркой в залог. Я мужчина. Я сказал бы, что не полечу никуда. Ему было известно, что имитация заправки и затяжка времени делались для того, чтобы не взлететь с аэродрома, на котором они находились. Я бы сказал: «Ты можешь стрелять, но я никуда не полечу». И вряд ли даже самый ярый преступник будет в таком случае стрелять.

Я не знаю, как суд разбирает? Раненых много. Есть и мой земляк бодайбинец Майзель — его сейчас нет, он еще в госпитале, наверное. Ранен он был уже на бетоне взлетной полосы, в него стреляли. И били ногами. И еще целый ряд таких случаев наводит на размышление, что отрывать этот суд от суда, который состоится, надеюсь, над группой захвата, не следовало бы. И кто больше вреда нанес конкретно в данной ситуации, человеку смертному очень трудно определить. То, что беззаконие, безобразие со стороны Овечкиных — да! Но то, что это безобразие усугублено десятком раненых и даже убитых, может быть, группой захвата, то это не укладывается ни в какие рамки. Считаю, что если бы даже перелететь и сесть в Финляндии, то жертв таких не было бы. И самолет был бы вполне годен для полетов и на сегодня. Не знаю, допустим ли этот экипаж, чтобы он летал вообще... Я считаю, что настолько скомпрометировал себя Аэрофлот, что я бы даже и не сел в самолет, который будет управляться этим командиром.

— Ваше отношение к обвиняемым, какое они вызывают чувство?

— Если я смотрю на Ольгу, смотрю с позиции сегодняшнего положения, не касаясь ее преступного поведения, как на женщину, которая уже семь месяцев беременна, я прекратил бы сегодня процесс только с этой позиции глядя. Потому что мы должны думать все-таки, что это женщина, и не знаем, кого она может родить. Но самое, самое будет неприятное, если эта Ольга родит перед судьей и прокурором.

Женщина из толпы:

— Не родит...

— Встать, суд идет!

Судья оглашает приговор.

Все стоят: люди в зале, состав суда, подсудимые.

Слушает приговор стоя и Ольга. На двоих.

Для себя и для своего будущего ребенка...

Что мы, люди, берем с собой из памяти наших предков, когда покидаем материнское лоно и выходим в «открытый космос»?

В древности люди верили, что человек познает все мудрости в утробе матери. Но перед самым рождением ангел делает ему щелчок под нос — отсюда и ямочка,— и он все забывает. В последующей жизни человек только вспоминает то, что уже знал.

Так с чем же мы приходим в этот мир? В какой мере мы наделены свободой воли и в какой мере — зависим от обстоятельств и судьбы?

Осужденных увели. Народ в движении. Одни согласны с приговором, другие считают его слишком мягким.

Эти вопросы так и остаются висеть в воздухе.

Финал картины нам видится зимой.

Заснеженная изба с заколоченными окнами на улице Детской. В ней так никто и не поселился. Церковь на пригорке. Взглянем на рабочий район старого Иркутска, где жили Овечкины, со стороны огородов, то есть там, где стоит церковь. Отсюда она не кажется такой благостной. Колокол выдран. Колокольня обезглавлена. Стены облуплены. В божьей обители давно поселилась геологическая партия. Торчит железная труба, между крестами натянута антенна радиостанции. Прогресс и разруха вместе.

За дорогой — равнодушная природа — опушка леса, где Овечкины пасли коров.

Девятиэтажный дом по бульвару Рябикова в районе новостроек, где Овечкиным в 86-м году дали две трехкомнатные квартиры на втором этаже. Одну из них оставили за детьми.

А пока... Игорь отбывает наказание в колонии строгого режима.

Ольга с новорожденной дочерью в женской колонии.

Уля и Таня живут и учатся в Черемхово у Людмилы.

Иркутский железнодорожный вокзал. Пришла электричка. Людмила привезла Сережу и Мишу после зимних каникул в школу-интернат для музыкально одаренных детей. Большинство тут — сироты. Людмила прощается с братьями, они остаются здесь до лета.

Начался новый отсчет времени в их жизни.

Мы увидим наших ребят среди сверстников в быту, в учебе и в играх. Дети есть дети.

А в какой-нибудь воскресный день, когда все играют в снежки, Миша, всегда слывший трудягой, один в классе разучивает на тромбоне какую-то пьесу.

Может быть, он сумеет лучше распорядиться своим талантом, чем его братья.

И Время, быть может, убавит жестокость.

Карен Шахназаров

Внимание — на «Старт»

Беседу ведет Дая Смирнова

Дая Смирнова. Карен Георгиевич, некоторые объединения «Мосфильма» в связи с перестройкой заменили цифровые обозначения символическими названиями, но остались при прежних структурах, этажах, комнатах и руководителях. А ваше?

Карен Шахназаров. «Старт» — совершенно новое объединение, состав молодой, все младше 30 лет. У нас молодой директор, молодой главный редактор и так далее. Это хорошо. Ребятам легче работать, когда рядом сверстники. Часть правления (кроме худрука, главного редактора и директора) у нас текучая. Это принципиально для нас и закреплено нашим уставом. У нас нет и не может быть жесткой номенклатуры. Работа живая, новые люди постоянно приносят новые идеи, порой — бредовые, но это всегда оживление, это жизнь. А жесткость структуры тянет в сторону не лучшей стабильности. Сейчас в правление входят А. Бородянский, П. Чухрай, С. Аларкон.

Д. Смирнова. Встретить сегодня людей, не имеющих оснований жаловаться на груз старых привычек — редкое везение для интервьюера.

К. Шахназаров. Мы вообще не любим жаловаться.

Д. Смирнова. Значит, все зависит от вас?

К. Шахназаров. Нет, мы в значительной степени зависим от жизни «Мосфильма», где происходят большие изменения. Самое главное — картины принимаются такими, какими сняты, даже если кому-то это не нравится. Самостоятельность режиссеров и объединений несравнима с тем, что было еще два года назад. И запускаем то, что, по нашему мнению, представляет интерес. Никто ничего нам не запрещает. Это первое и главное достижение Союза кинематографистов. Именно он — при всех сложностях — добился здесь перемен. Стал иным сам уровень разговора. Появилось значительное тематическое разнообразие. Еще существуют нелепости производства, пребывающего в полной деградации, но работать все-таки стало легче, несмотря на фиктивную финансовую самостоятельность. Творческая самостоятельность есть, а финансовой — никакой. Возможно, что-то разрешится с полным переходом на хозрасчет, но пока мы запутались в проблемах производства. В модели намечено разделение фабрики и студии, некоторые цеха уже переходят на хозрасчет. И что же? Не улучшая качества, они просто взвинчивают цены, что как бы естественно, потому что у них монополия. Когда они говорят: «Мы на хозрасчете, теперь это будет стоить столько-то»,— группе деваться некуда. Если бы у нас было, например, два звукоцеха на выбор, мы бы брали то, что лучше и дешевле, могли бы поторговаться, а при монополии у них нет стимула перестраиваться, улучшать качество, увеличивать производительность труда. При таких тенденциях им вообще может стать невыгодно делать фильм. Они начнут диктовать, какие строить декорации, дескать, это сложно, закажите что-нибудь полегче. Здесь нас ждут очень серьезные проблемы. Их невозможно решить заранее — умозрительно. От всех сложностей не застрахуешься.

Я вообще сторонник практических начинаний. Обязательно надо начать, а жизнь не только обнаружит проблемы, но и подскажет путь их решения. Другого пути у нас нет.

Д. Смирнова. Тем не менее на «Мосфильме» никто из худруков не пожелал финансово отделиться, стать практически самостоятельным.

К. Шахназаров. На сегодняшний день это невозможно. Как можно отделяться, если не решены производственные проблемы? Если мы с такими деньгами отделимся, мы не сможем оплачивать услуги кинофабрики.

Д. Смирнова. Насколько я знаю, вы уже распоряжаетесь своими деньгами, и ваши распоряжения отражает субсчет объединения.

К. Шахназаров. Субсчет — это бумажка.

Д. Смирнова. А ваш генеральный директор В. Досталь полагает, что субсчет — это серьезный показатель работы объединения и его руководителя.

К. Шахназаров. Субсчет — это фикция, это не наличные деньги, за которые можно было бы снимать картины дешевле. Наличные деньги всегда выгоднее. Можно напрямую договориться с людьми, можно торговаться. На сегодняшний же день комплекс этих вопросов совершенно не решен. А что будет с прокатом? Все это очень тревожно, никто толком не понимает, как это все будет функционировать, и отделяться в таких условиях рискованно. Сейчас эти вопросы решаются, существуют планы перестройки проката, но хотелось бы увидеть, как это все будет действовать реально.

Д. Смирнова. На «Мосфильме» вопросы решаются, а объединение П. Арсенова на студии имени Горького уже действует...

К. Шахназаров. Я знаю, что в этом объединении хорошие результаты, и всячески приветствую инициативу. П. Арсенов и М. Рысс — талантливые и энергичные люди. Хорошо, что они сообразили стать первыми в условиях отсутствия конкуренции. Первым наверняка будет предоставлен режим наибольшего благоприятствования. Пока такое объединение одно, оно может чувствовать себя, как передовой колхоз, на который работает вся область. Их еще будут приводить в пример как образец торжества хозрасчета, но для меня это не пример, потому что, повторяю, не решены проблемы производства и проката. Одно такое объединение ничем не угрожает прокату, а даже дает возможность продемонстрировать перестройку. Словом, сейчас «Ладье» помогает все и вся, все ветры попутные. Другое дело, когда появится конкуренция. Возможно, я ошибаюсь, но пока не существует четкой системы отношений с прокатом, эксперименты могут привести к серьезным сложностям и потерям, хотя, безусловно, дадут какой-то опыт — относительный. Прокат сегодня — главная проблема, причем не только наш, но и зарубежный. Мы, например, получили предложения от нескольких фирм — за право показа по одному каналу западноберлинского телевидения нашим фильмам могли бы предоставить импортную пленку и технологию. Нам это очень выгодно, а «Совэкспортфильм» на это не согласен. Мы пока не имеем возможности напрямую сотрудничать с зарубежными фирмами.

Д. Смирнова. Другие отрасли уже получают такое право.

К. Шахназаров. Думаю, что и в других отраслях это не столь распространено, как кажется. У нас всегда шума больше, чем дела. Когда читаешь прессу, можно подумать, что повсюду происходит сплошной прогресс, но я вот побывал в экспедиции в Костроме и Вологде, где имел возможность увидеть реальную жизнь страны... Просто диву даешься, откуда что берется в прессе. Ну, есть какие-то предприятия, есть энергия уникальных руководителей, но это — исключение, а не правило. Это не норма. Нормально, когда энергия руководителей идет в работу, а не на пробивание. Ненормально, что успеха достигает тот, кто умеет выбить что-то. Каждый должен заниматься своим делом. Умеющий снимать кино, должен хорошо делать именно это.

Д. Смирнова. Можно считать премьеру «Ассы» попыткой мосфильмовского объединения самому позаботиться об условиях проката?

К. Шахназаров. Конечно, можно. Это, кстати, удачный пример, но опять же объединение не получает от этого ни копейки. Деньги получает студия.

Д. Смирнова. Так вы продюсеры или не продюсеры? Вы «царь или не царь»?

К. Шахназаров. В дозволенных финансовых рамках мы можем сами планировать стоимость той или иной картины, мы можем запустить не 5 картин по 400 тыс., а, скажем, две — по 800. Это уже в наших руках, на 1990 год мы вольны в таких вопросах. Отменено планирование количества метров на съемочный день, теперь это — дело группы. Какие-то обнадеживающие серьезные сдвиги уже произошли.

Д. Смирнова. То есть зачатки финансовой самостоятельности при желании все-таки обнаружить можно... Может быть, вы и обанкротиться можете?

К. Шахназаров. Не знаю, не пробовал. Пока эта угроза не столь существенна.

Д. Смирнова. Предприимчивость худруков стимулируется одной сознательностью, как при коммунизме?

К. Шахназаров. Сегодня, пожалуй, да. Лично я могу сказать, что эта работа отнимает массу времени и сил, а с материальной точки зрения ничего не дает. Это время можно было бы употребить на написание сценария, на свой фильм. Для меня, если честно, особых стимулов нет — только сознание нужности и живое общение с молодежью, сознание, что помогаешь чьему-то рождению и росту. Это понятно. Это интеллектуальное и творческое обогащение, что очень полезно и для моей работы, и для работы моих коллег. К нам приходят очень разные, живые, талантливые люди и приносят такие же живые идеи. Даже те, кто по разным причинам уходят от нас, оставляют след и обогащают наш опыт. Очень интересно открывать неведомые срезы действительности, знакомясь с ребятами из республик. К сожалению, мы не можем принять всех.

Д. Смирнова. Мне кажется, что когда речь заходит о невозможности принять всю талантливую молодежь из республик, надо радоваться, а не сожалеть. Нельзя же всех и все забирать в Москву и при этом напряженно думать, как дотировать республиканские студии. Какая дотация может поднять национальное кино, если там не будет талантливых молодых художников?.. Карен Георгиевич, вы говорили об очень серьезных проблемах, но — общих, беспокоящих все объединения. Теперь, когда выяснилось, что юному «Старту» ничто общекинематографическое не чуждо, перейдите, пожалуйста, к особенностям именно вашего объединения.

К. Шахназаров. Мы меньше гарантированы в плане конечных результатов. То есть гарантии в кино вообще сомнительны, но у нас их просто совсем нет, потому что каждый молодой режиссер — это все-таки кот в мешке. Мы больше рискуем.

Д. Смирнова. Объединение имеет какую-то фору в связи с неопытностью контингента? Есть плата за страх?

К. Шахназаров. Пока мы — хозрасчетные.

Д. Смирнова. Ни малейшей дотации?

К. Шахназаров. Именно так, и я сам на этом настаивал. У В. Н. Досталя была идея как-то дотировать нас, но мне кажется, что молодую режиссуру надо с самого начала ставить в такие условия, в каких ей предстоит работать на общих основаниях. Если помогать, то только в самом конкретном производственном смысле. Я не считаю, что молодые чем-то хуже или слабее других. Наша позиция выражает доверие к ним и предполагает настоящую ответственность. Думаю, что нас не следует как-то выделять и, тем более, помещать в тепличные условия. Для нашего объединения риск — неизбежность, профессиональная необходимость и естественная часть работы с молодыми. Но, конечно, всякий допуск имеет пределы. Лучше вообще не снимать картины, чем запускать с заведомо малыми шансами. У нас небогатый сценарный портфель. Ожидавшийся взрыв не произошел, мы не завалены талантливыми работами и заявками, а запускать что-то неинтересное или недоработанное просто не хотим. С практикой запуска ради плана надо кончать. Мы не намерены плодить серость.

Д. Смирнова. За то, что эта возможность существует, можно восславить не

только бога, но не будем отвлекаться на комплименты. Интересно узнать, кто включен в план «Старта»?

К. Шахназаров. Интересно, как осуществятся планы «Старта»... Сложно говорить о работе объединения, пока нет результатов — реальных картин. Мы выпустили два фильма, переданных нам в наследство расформированным вторым объединением. Здесь нам повезло, и наша заслуга заключается в том, что мы не очень мешали постановщикам. Это «Вознесение» Э. Кеосаяна по сценарию А. Бородянского — очень интересная, на мой взгляд, картина о судьбах репрессированных, в которой частично отразилась и судьба режиссера. Это «Шура и Просвирняк» Н. Досталя — хорошо выстроенный режиссерский фильм с хорошими актерскими работами. В качестве наследства к нам попал «Корабль» режиссера А. Иванова по сценарию Е. Лобачевской. Сценарий мне не нравился, и я говорил об этом постановщику. Это не наш выбор, но если бы перед нами стоял вопрос выбора, мы бы решили, что Иванову надо дать возможность сделать первый полнометражный фильм. У него был неровный дебют, но давший ощущение, что за ним стоит личность режиссера, а это ценно. Мы никоим образом не вмешиваемся в съемочный процесс, только помогаем в производственном смысле. Режиссер абсолютно свободен творчески и получит ту картину, которую хотел получить.

Режиссера В. Мишаткина мы пригласили, еще не зная, что он будет ставить. Он учился во ВГИКе, у него сложная судьба. Я смотрел его диплом в Союзе кинематографистов, когда «Старта» еще не было. Это очень своеобразная работа — диалог Тургенева с Л. Толстым, причем актеры снимались без грима — интересная и для кино дерзкая идея. Картина безусловно режиссерская. Мы пытались рекомендовать В. Мишаткина в «Дебют», но там что-то долго не получалось, он совсем не пробивной человек. Как только возникло наше объединение, мы пригласили его для переговоров, а потом появился известный «полочный» сценарий А. Усова «Счастливчик», и мы предложили его В. Мишаткину. Автор и режиссер удачно ввели афганскую тему, что очень осовременило саму историю и драматургию. Думаю, что мы имеем некоторые основания ждать хорошей работы.

Режиссер А. Рудаков сам написал сценарий «Жизнь по лимиту» — о людях, которых в Москве называют «лимитчиками». Жизнь героев не удалась, они опускаются на дно. Сценарий нам понравился, мы запустили его, но о каких бы то ни было результатах говорить рано. Самой значительной по материалу нам представляется будущая картина «Стук в дверь». Известный прозаик И. Герасимов сам написал сценарий по своей недавно опубликованной повести, рассказывающей, как в 1949 году в Молдавии проводилась акция по выселению якобы сотрудничавшего с немцами населения. Герой — учитель-коммунист — среди тех, кого выселяют, обнаруживает своего друга, с которым был в партизанах. Очень непростая, драматичная история. Можно сказать, что молодого режиссера К. Чимидова, ставящего этот фильм, мы пригласили благодаря материалу, который он сам нашел, принес и настойчиво пропагандировал. Нас привлекло совпадение судеб режиссера и персонажей: К. Чимидов калмык, и его родители пострадали таким же образом, как герои повести. Мы рассчитываем, что кровный интерес постановщика к теме проявится в фильме. К. Чимидов работал в театре, закончил Высшие режиссерские курсы. Его первые работы профессиональны.

Четвертой единицей станет фильм «Оловянные пташки» по сценарию В. Баракина, режиссер В. Гемс. У сценариста уже есть картина, сделанная в Прибалтике интересным режиссером П. Крыловым. «Оловянные пташки» — очень своеобразный сценарий. Дебютная картина Гемса «Кочерга» мне не понравилась. Я не являюсь поклонником стилистики этого дебюта, но на фоне нашей вообще никакой режиссуры он убедил нас, что режиссеру надо дать возможность снять полнометражную картину.

В план 1990 года войдет Е. Цыплакова, сценарий для нее написали молодой сценарист И. Агеев и режиссер С. Белош-

ников — хороший сценарий. У Е. Цыплаковой был очень неплохой дебют по В. Маканину. Нам очень понравилась дипломная работа Х. Эркенова, у него хороший глаз и современная манера, он интересный режиссер. Мы предложили ему карт-бланш, время покажет, будет ли он сотрудничать. Недавно у нас появился молодой режиссер С. Попов, сделавший дебют в Одессе. Это одна из самых интересных картин, которые я видел за последнее время. Словом, режиссеры на примете есть, но о дальнейшей программе говорить рано.

Д. Смирнова. А с какой творческой программой вы выступали при избрании на пост худрука?

К. Шахназаров. Я изложил ее в двух словах — вопросы современности глазами молодых. Кому как не молодежи говорить свои слова о сегодняшнем дне? Она давно ждет признания законного права на участие в жизни общества в более серьезной роли, чем отводилась ей до сих пор. Но современная тематика — не жесткое условие, что заметно по заявленным планам. Если у нас появляется хороший сценарий на историческую тему, пожалуйста, лишь бы было интересно. Мы не ограничиваем ни тематику, ни жанры. Каждый режиссер, как я уже говорил, ставит в «Старте» только один фильм. Если картина удалась, это паспорт, с которым он может идти в любое другое объединение. Если картина не получилась, с этим ему и жить. Возможностью повтора мы не располагаем. Это жесткий и достаточно справедливый принцип. Жаль, что мы не можем принять многих, кому-то приходится отказывать. Возможно, мы допускаем субъективные ошибки, но с этим уже ничего не поделаешь. Во всяком случае какая-то часть молодежи может проявиться в «Старте». Мы стараемся поменьше руководить, потому что старая традиция — руководить процессом — погубила многие молодые таланты. Думаю, не надо ничего вытягивать и дотягивать. Договорившись на первом этапе, надо дать возможность человеку выявиться, совершить свои ошибки и исправить их, если сумеет. А иначе мы и не поймем никогда, что представляет из себя режиссер. Сколько было примеров, когда прекрасную первую работу за режиссера кто-то делал. И наоборот, были неудачные первые работы из-за вмешательства в стилистику, из-за волюнтаристского давления сверху. Надо больше доверять молодым. Нельзя забывать, что все лучшие произведения советского кино сделаны очень молодыми людьми и вполне самостоятельно. Главная установка «Старта» — доверять молодым, не мешать им. Конечно, когда видишь, где они допускают ошибки, очень хочется вмешаться, оградить, но это абсолютно бессмысленно. Каждый неизбежно совершит ту ошибку, которую должен совершить. Кино — очень живое дело. Совершение и преодоление ошибок — бесконечный процесс. Настоящий режиссер должен уметь увидеть и признать свои ошибки, исправить их и... совершить новые...

Д. Смирнова. Кажется, я уловила, в чем заключается основная сложность вашей работы в качестве худрука. Вам гораздо труднее не руководить, чем руководить?

К. Шахназаров. Смешно, но похоже на правду. Удержать себя от руководства бывает очень трудно.

Д. Смирнова. А может случиться, что вам покажется ошибкой совершенно новый стиль?

К. Шахназаров. Не думаю. Я говорю об ошибках по части ремесла. Стилистика может быть самой разнообразной. Мы приветствуем новые приемы, неожиданные находки, но существуют простые законы кино и кинопроизводства, которые иногда нарушаются. Эти законы познаются на практике, предупреждения и наставления здесь не помогут. Ошибаясь и преодолевая ошибки, режиссер обретает профессионализм.

Д. Смирнова. Значит, в «Старте» трудно не «заруководить» и, очевидно, трудно ждать результатов, как и вообще — ждать?

К. Шахназаров. Да, тут надо набраться терпения... Недавно на парткоме студии меня донимали: «Какие у вас проблемы?» Я сказал: «Все прекрасно, надо только подождать, пока появятся фильмы. Вот тогда, возможно, появятся и

проблемы...» Не знаю, в который раз я повторяю, что кино — живое дело...

Д. Смирнова. Даже если в десятый, я все сохраню, потому что обнаруживаю в этом оптимистическую, жизнеутверждающую тональность, которой не была избалована в прежних разговорах и раздумьях о кино...

К. Шахназаров. Рад стараться, повторяю, что кино — очень живое дело, в этом его прелесть, но это же и наводит на мысль, что замечательно, как сегодня, будет не всегда. Жизнь показывает, что на большой процент успеха трудно рассчитывать. Если из «Старта» будут выходить один-два хороших режиссера в год, значит, все было не зря. А пока... Трудность разговора с любым худруком сегодня заключается в том, что почти нет экранных работ. Невозможно предугадать, что получится, что не получится. На чем-то мы, очевидно, прогорим, не знаю, серьезная оценка нашей деятельности возможна только по законченным экранным работам.

Д. Смирнова. Говорят, что режиссерские судьбы вершит естественный отбор, но похоже, вы не намерены целиком полагаться на привычный способ?

К. Шахназаров. Ребята из объединения ездили в Киев, в Ленинград, в Тбилиси, искали таланты, причем интересовались не только дипломами, но и курсовыми работами режиссеров и сценаристов. Заметив интересного человека, мы стараемся следить за его успехами. Рано говорить, что эта система отработана, но она начала действовать в нашем объединении.

Д. Смирнова. То есть «Старт» — в некотором роде вызов положению об естественном отборе?

К. Шахназаров. Нет, мы хотим придать естественному отбору более естественный характер. Ведь многие остаются вне поля зрения и внимания, не могут приехать или стесняются прийти. Поэтому наши представители и ездят. Раньше и в голову не пришло бы, что мы можем предоставить работу молодому человеку откуда-то издалека, а сейчас мы можем делать такие вещи, и это — естественный отбор. Кроме того, что хочется помочь талантливым людям, они просто нужны. Основным поводом для встречи служат, конечно, первые картины, но мы идем навстречу и интересным сценариям, и интересным идеям. В чем наш риск? Короткий фильм и полнометражный — разные вещи. Судить по короткометражке ужасающе неверно. По большому счету это не показатель. Есть сколько угодно примеров, не буду называть фамилии, когда после прекрасных короткометражных делались плохие полнометражные. Все существующие признаки — условность. В этом вся сложность и даже пикантность нашего положения и нашей работы. Другим объединениям, работающим со взрослой, профессиональной режиссурой, гораздо легче предполагать, что получится, и строить планы.

Д. Смирнова. Тем более что вы планируете не только программу объединения «Старт», но и будущее советского кинематографа?

К. Шахназаров. В какой-то мере, как это ни громко звучит...

Д. Смирнова. Да, мне следовало приберечь это замечание для финала, но ведь это факт. Ну и как, легко планировать будущее?

К. Шахназаров. Нет, нелегко, очень тяжело...

Д. Смирнова. Я говорила, что на фоне весьма распространенного нытья и жалоб на неразрешимость проблем кинематографа вы и ваше объединение хорошо смотритесь, отличаетесь своим энергичным оптимизмом, токами силы и веры. Сожалею, что задала вопрос, спровоцировавший такое грустное признание.

К. Шахназаров. Художественное руководство — странный институт. Когда надо брать на себя смелость судить, тревожит мысль о правомочности и беспокоит вопрос, правильно ли понимаешь что-то, верно ли решаешь... Это очень тонкая сфера.

Д. Смирнова. Во ВГИКе на деловой игре я слышала следующее: «Институт худручества должен быть ликвидирован, а редактура в корне изменена или расформирована. Нужны только эксперты-консультанты». Что вы думаете об этом?

К. Шахназаров. Какая-то система руководства должна быть, она существует

во всем мире. Что значит «эксперты-консультанты»? Они же в конце концов все равно окажутся худруками. Может быть, это будут не режиссеры и не драматурги, может быть, вообще люди со стороны, возможно, они будут по-другому называться, но я пока не вижу альтернативы институту художественного руководства, хотя вижу многие слабости этой системы. Какие-то гарантии мне видятся в выборности. Надеюсь, что теперь это будет происходить постоянно. Возможность переизбрать худрука — главный демократический рычаг контроля. Если практические результаты работы руководителя окажутся слабыми, его переизберут и придет другой. Очень демократично многообразие систем художественного руководства, существующее на «Мосфильме». Иметь так много объединений студии невыгодно, но зато у режиссеров есть возможность выбора, есть гарантия, что они не будут стричься под одну гребенку. При существующей почти три года системе многое изменилось к лучшему. Свобода по сравнению с недавним прошлым — невероятная. То, что это воспринимается как само собой разумеющееся, хорошо. В конечном счете люди должны привыкнуть к нормальной жизни, к возможности свободно высказывать свое мнение, иметь разные точки зрения, спорить. И фильмы должны выходить разные,— это тоже нормально. Все достигнутое должно стать нормой.

Д. Смирнова. Хорошо бы еще немного порадоваться перед тем, как окончательно и спокойно привыкнуть. Что еще радует вас сегодня?

К. Шахназаров. Чтение хорошего сценария, но их мало. Все-таки я рассчитывал на обвал сверхъестественных идей. Мы так увлеклись созданием условий для развития таланта, что только теперь вспомнили, какая это редкость. Года три-четыре назад картина считалась хорошей, если в ней был хотя бы намек на острую постановку проблемы. Сейчас этот номер уже не проходит, что тоже говорит о нормализации отношения к искусству. Уже хочется смотреть хорошее кино. Стали выравниваться критерии, стали появляться новые запросы — «что» уже мало, уже не самоцель. Теперь важно и «как». И ссылаться на то, что из картины что-то вырезали и тем исказили ее, уже нельзя, сегодня приходится за все отвечать самому.

Д. Смирнова. Вашу работу в качестве худрука как-то корректирует деятельность на посту секретаря СК СССР?

К. Шахназаров. Я бы сказал, что работа худрука больше корректирует работу в союзе, потому что она более конкретна. Работа по непосредственному созданию фильмов практичней и вещественней, это реальная помощь молодым. В союзе нам приходилось оказывать поддержку многим ребятам, но здесь это просто в твоих руках. Вообще, что касается продвижения молодежи к большому экрану, вопрос в значительной степени решен. На «Мосфильме» много молодых, не только в нашем объединении, но и в других. Появилась даже конкуренция в борьбе за способных молодых ребят. Их совсем не так много, как кажется, и за ними уже охотятся. Объединения по-настоящему заинтересованы в талантливых кадрах. Для молодежи сейчас все же хорошее время, но, конечно, многие недовольны, это есть, и это неизбежно. Будем говорить так: в нашей тонкой, субъективной сфере, где возможны ошибки, недооценивание и переоценивание, недовольство будет всегда, но в деле допуска молодых к большому экрану безусловно произошел сдвиг. И наиболее способные сегодня начинают быстро, но есть много людей, у которых работа не получается, а менять профессию они не хотят, считают себя непонятыми. Странно было бы отрицать, что в таком деле, как наше, возможно непонимание. Создать райские условия в кино невозможно, рая не будет никогда, да и не нужно.

Д. Смирнова. Могу представить себе, какое количество кинематографистов готово выступить в прениях по этому вопросу, но мне спорить не хочется. Конечно, было бы идеально, если бы наш кинематограф располагал оснащенной базой и средствами для повторной пробы сил и для всеобщей творческой занятости, но пока это утопия. В реаль-

ных сегодняшних условиях надо иметь мужество признать, что существует заповедная зона таланта, где никакая демократия не властна. Каждый пройдет свой персональный тернистый путь. Главное, что охота за талантами действительно началась, это не только выводится логически, но и заметно. Но захотят ли это заметить те, кто претендует на роль одаренного художника? Их так много, а плановых единиц так мало. Молодежь бурлит.

К. Шахназаров. Проблема молодых существует везде и всегда. Комиссия СК по работе с творческой молодежью, которую возглавляли мы с С. Соловьевым, перестала существовать. Предпринимается попытка самоуправления, сформировалось Всесоюзное объединение молодых кинематографистов — ВОМК. Что даст эта организация, пока никому не понятно, но пробовать надо. По крайней мере, это стимулирует активность молодежи.

Д. Смирнова. Истоки проблемы молодых — кинообразование. Как вы к нему относитесь?

К. Шахназаров. Считаю его ужасным во всех звеньях.

Д. Смирнова. Не могу сказать, что ваша точка зрения оригинальна. Как вы пришли к такому мнению?

К. Шахназаров. Мы ощущаем это в повседневной работе. И эта проблема будет все более и более обостряться. Подготовка очень слабая. Думаю, что кинообразование должно быть в принципе иным, то есть надо, наконец, решить для самих себя, кого мы хотим научить и получить. Это касается не только ВГИКа, но и союза. Мы много говорим, что хотим «выучить на художника», но это невозможно и нелепо. Шукшин или рождается или не рождается. Надо учить профессии, ремеслу, но тогда надо учить по-другому, потому что возникает масса вещей, которых ВГИК вообще не дает, скажем, умение работать с композитором. В институте вы этого просто не узнаете. В результате мы входим в большой кинематограф малограмотными людьми. Надо сделать две-три картины, чтобы начать что-то понимать. Кинообразование должно быть непосредственно связано с производством. Сегодня незнание профессии плюс незнание производства дает поразительно слабые кадры, крайнюю производственную неподготовленность. В элементарных профессиональных ошибках молодых есть большая вина кинообразования, но когда режиссер запускается с полнометражной картиной, мне уже неинтересно, кто в чем виноват.

Когда я ставлю фильм, я сам за все отвечаю и сам во всем виноват. Идеи, какими бы они ни были блестящими, надо уметь осуществить, иначе им грош цена, а во ВГИКе царит умозрительность, витание в многочисленных сферах и даже, не боюсь сказать, какое-то презрение к производству, к черновой работе в кино. Я встречал немало молодых людей, которые откровенно говорят об этом и соответственно ведут себя. Не знаю, как в других кинематографиях, но в советском кино если ты сам не сделаешь что-то практически, за тебя это не сделает никто. Ты должен быть осведомлен во всем, что происходит в твоей картине, должен вникать во все подробности, должен понимать, как работает столярка, как работают декораторы, осветители и т. д. Если не вникаешь, никогда не снимешь то, что хочешь снять, потому что, кроме тебя, это никому не нужно. Все будущие режиссеры должны просто работать в группе — кем угодно, иначе профессия не приобретается. Помню, как начинал В. Абдрашитов. Придя на практику, он устроился помрежем, бегал по студии с бумажками, как мальчишка, выполнял всю черновую работу. При этом ему было лет 30, он был инженером-электронщиком и до ВГИКа работал начальником крупнейшего цеха. Он ничего не стеснялся, потому что хотел знать о кино все.

Д. Смирнова. Я знаю, что и вы работали ассистентом у И. Таланкина. Долго?

К. Шахназаров. Полтора года, и очень благодарен за эту практику, она мне много дала...

Д. Смирнова. Все, больше не могу отнимать ваше время. То, что вы смогли встретиться со мной только в выходной день, дает некоторое первичное

представление о степени вашей занятости. Кроме всех вышеперечисленных дел и забот вы еще и действующий кинорежиссер. Что вы сейчас снимаете?

К. Шахназаров. «Город Зеро». Сценарий мы написали с А. Бородянским. Больше ничего пока говорить не буду, не могу, это сложно, и здесь есть элемент суеверия.

Д. Смирнова. Понимаю, уважаю и проявляю полную индифферентность. Спасибо за беседу.

●

И в чем только не заверяли доверчивых кинорежиссеров коварные корреспонденты... А что делать? Нельзя же в самом деле не испытывать интереса к тому, что и как снимает постановщик любимых зрителями фильмов «Мы из джаза», «Зимний вечер в Гаграх», «Курьер». Крайнее любопытство вызывают уже фотоснимки, которыми увешаны стены кабинета Карена Шахназарова на «Мосфильме»,— превобытные диковины; сюрреалистические репродукции, прелестные дамы в виньетках, исторические деятели... С одной стороны, подборка портретов Сталина, с другой — Брежнева... Часть стены напоминает краеведческий музей, другая часть напоминает, до каких крайностей доходила история нашей страны... В картине действительно есть весьма необычный музей, в который попадает герой. Мне удалось побывать в этой удивительной, смешной до слез, прекрасно придуманной декорации, где за аляповатым кичем читается печальная ирония. Роли до боли знакомых восковых фигур на манер мадам Тюссо исполняют загримированные актеры. О чем же все-таки фильм? Не знаю. Говорят, что сюжетную историю хотя и можно пересказать словами, но потом на экране зритель ничего этого не увидит. Ну что же, будем смотреть нового Шахназарова, «поплывшего на этот раз против всех течений», по словам оператора картины Н. Немоляева, «позволившего себе этот хороший риск строить фильм по новым, возможно, не существующим законам», по словам Л. Филатова, играющего главного героя.

Если худрук молодежного объединения «Старт» подаст пример творческой дерзости подопечной молодой режиссуре, он перевыполнит все свои планы.

ПОЗДРАВЛЯЕМ С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ

БЛИНОВУ Ксению Васильевну, монтажера, заслуженного работника культуры РСФСР
КРАВЧЕНКО Галину Сергеевну, киноактрису, заслуженную артистку РСФСР
ПРЕЙС Эльзу Петровну, монтажера,
заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР
СЕМЕНОВУ (ФИЛОНОВУ) Людмилу Николаевну, киноактрису
УШАГИНУ Валентину Ивановну, киноинженера, литературного работника,
заслуженного работника культуры РСФСР

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 85-летием
ЗГУРИДИ Александра Михайловича, кинорежиссера, народного артиста СССР,
лауреата Государственных премий СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
ФРАДКИНА Германа Ефимовича, кинодраматурга,
заслуженного работника культуры РСФСР

С 80-летием
ДУБРОВИНА-ЗАБОЛОТСКОГО Бориса Семеновича, кинорежиссера

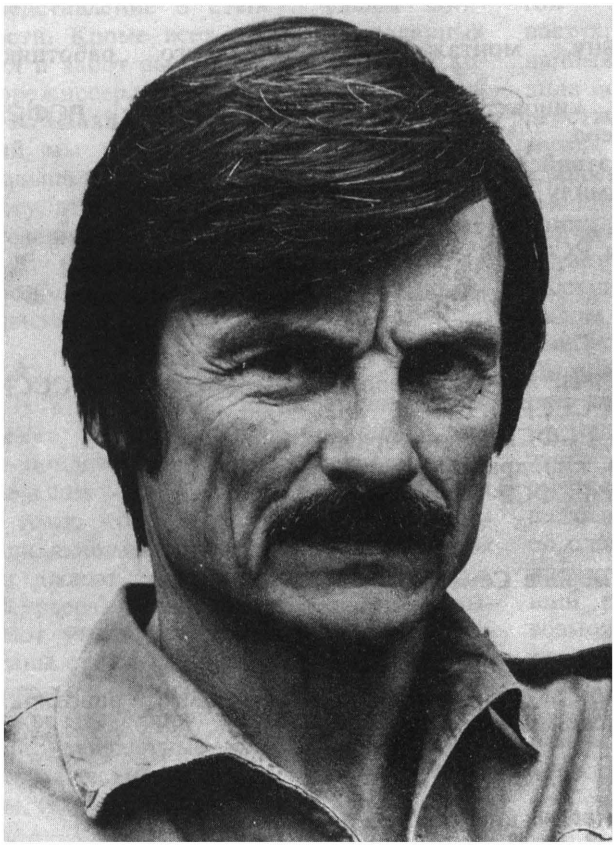
С 75-летием
ГАЛАНОВА (ГАЛАНТЕРА) Бориса Ефимовича, кинокритика
ГУНГЕРА Игоря Феликсовича, звукооператора, заслуженного работника культуры РСФСР, лауреата Ленинской премии

С 70-летием
ТАГИ-ЗАДЕ Тофика Мехти-Кули оглы, кинорежиссера,
народного артиста Азербайджанской ССР,
заслуженного деятеля искусств Чечено-Ингушской АССР,
лауреата премии Ленинского комсомола Азербайджанской ССР

С 60-летием
БОБРОВСКОГО Анатолия Алексеевича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР
ЗАХАРЧЕНКО Вадима Викторовича, киноактера
КРЫЖАНОВСКОГО Бориса Николаевича, кинодраматурга
РЕВИЧА Всеволода Александровича, кинокритика, редактора
ТОЛСТЫХ Валентина Ивановича, кинокритика

С 50-летием
ГЕРАСИМОВА Андрея Николаевича, кинорежиссера
ИБРАГИМБЕКОВА Рустама Мамеда Ибрагимовича, кинодраматурга, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств Азербайджанской ССР,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Государственной премии Азербайджанской ССР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых,
лауреата премии Ленинского комсомола
КРЕМНЕВА Валерия Ивановича, кинорежиссера

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов



Запечатленное время Андрея Тарковского

Имя Андрея Тарковского настолько известно в мировой культуре, что теперь, когда нам осталось только вспоминать о нем, нет надобности в славословиях и громких литаврах. Но до сих пор мы перед ним в неоплатном долгу: нет о нем книг, мало статей, до сих пор читатели обделены Словом самого Тарковского. Редакция пытается в какой-то мере восполнить этот пробел. В 1989 году мы намереваемся напечатать ряд материалов, посвященных Тарковскому. В подборку этого номера мы включили интервью и воспоминания, связанные в основном с началом и концом его жизни.

Конечно, наша ностальгия по духовному и эстетическому пространству и времени, запечатленным в фильмах Тарковского, неизбывна, но давно пришла пора всем миром приподнять завесу над тем, что он хотел нам открыть и что пытался проповедовать. Именно всем миром, ведь и сам Тарковский, обращаясь к каждому из нас в отдельности, всегда говорил с человечеством.

А. Тарковский

Слово об Апокалипсисе

С Андреем Тарковским я был знаком не так уж коротко. Пять-шесть встреч — вот и весь список нашего общения. Но всякий раз разговоры с ним оставляли впечатление восхождения на высоту, для взятия которой надо было положить если не все силы, то по крайней мере значительную их часть.

Проходившие в бытовой обстановке — в застолье, на какой-нибудь вечеринке,— они менее всего касались событий самого застолья или мелочей жизни, быта, которые обычно кружатся в водовороте «трепа», обмена новостями, сплетнями и ложью заздравных тостов.

Даже тосты Тарковского, требовавшие ответных тостов, заставляли присутствовавших поднимать уровень и потом долго находиться на этом уровне, как ни непосильно было требовавшееся для этого напряжение. Реже всего речь шла о кино, скорей, о других искусствах, о музыке, живописи, поэзии, которые так любил Тарковский и которые он, в отличие от многих гостей, прекрасно знал, выделяя в них только высокое, высшее.

Разговор почти не касался тем, какие Андрей Тарковский затронул еще в «Рублеве»,— темы Евангелия, духовного спасения, духовного дома, хотя последняя, может быть, была центральной для Тарковского-режиссера и для созданного им кинематографа.

Помню, после просмотра «Зеркала» я сказал ему, что фильм можно было назвать и иначе — «Дом», потому что дом, семья — дом как единственная опора человека во Вселенной (этот образ дома стал завершающим в «Солярисе») — соединяет все в его картинах. И он согласился, как-то быстро согласился, хотя названия своих работ, как и всю их структуру, он, вероятно, капитально продумывал и выносил на люди уже как нечто принятое навсегда, окончательное.

Тема дома первенствует и в «Жертвоприношении», или «Жертве», как назывался этот фильм в шведском прокате. Мне последний вариант заглавия нравится больше. Он точнее соответствует лексике Тарковского, и об этом свидетельствует комментируемая мною лекция об Апокалипсисе, где слово «жертва», понятие «жертва» стоит рядом с понятиями «греха», греховности современного искусства и искупления этой греховности опять-таки через жертву, через любовь. Тарковский прямо говорит: «Любовь — это жертва».

В его последнем фильме герой поджигает собственный дом, он жертвует домом, заполненным мебелью, красивыми вещами, белыми скатертями, занавесками, картинами, стерео- и видеосистемами,ради дома духовного, обретаемого им поверх быта, поверх материальности, через передачу своей веры ребенку, который, обретая в конце фильма речь, говорит: «В начале было Слово».

В фильме есть кадр, который потряс меня. Герой «Жертвы» вдруг видит свой дом отдельно от себя, видит его маленьким, как спичечный коробок, лежащий у его ног,— он смотрит на этот клочок уюта, как творец на грешную землю, как Авраам на Иакова, над которым он занес жертвенный нож.

Жертва — это любовь, это и есть торжество идеи Тарковского, верящего в воскрешение человека.

Так смотрит он и на Апокалипсис. Он очень точно говорит, что это не только концепция наказания, но и образ надежды. Отдельный человек может испытывать страх перед грядущим, читая «Откровение Иоанна Богослова», но и он же не может не трепетать от предчувствия бессмертия, которое ждет его по ту сторону Страшного суда, в Новом Иерусалиме, в этом навсегда обретенном доме, где Бог уже не будет отделен от людей, не будет пребывать в надгорней выси, а станет обитать рядом, вблизи, как истинный отец и источник света, поэтому солнце в этом городе уже не понадобится.

Духовный свет снизойдет на землю и навеки останется на земле, заменив свет материальный, свет корпускул, частиц, изничтожающихся при свечении, ибо солнце смертно, а духовный свет неиссякаем.

Андрей Тарковский трактует Апокалипсис не как богослов или теолог, не как теоретик или историк религии. Он трактует его как поэт — как и должен трактовать его гений поэтического кинематографа. Это именно чувство поэта, а не хитроумного логика или начитанного интеллигента. Он прекрасно чувствует временно́е течение этого расска-

за о конце света, его пророческие (и полные глубокого таинства) паузы, его прерывистость, его нервный ритм. Глубоки его замечания о том, что рассказ Иоанна Богослова насыщен конкретикой, числами, той вещественностью и телесностью, без которых не может принять великую идею обыденное сознание, и что вместе с тем эти цифры и числа соседствуют с метафорами, уносящими мысль человека в бесконечность.

Тарковский, как он говорит, боится осквернения бесконечности (и это замечательно сказано!), он считает, что знание вульгарно, а незнание благородно. И это справедливо по отношению к тому незнанию, которое является, по существу, знанием, но иного рода — знанием не техническим, не информационным, инженерным, научным и т. п., а знанием поэтическим, знанием, которым обладает образ — вещий глаз человека.

Мы живем в «ошибочном мире», технический прогресс создает «протезы», удлиняя наши руки, наращивая несуществующие мускулы, делая из нас великанов, но ничуть не увеличивая наш духовный потенциал. Нельзя не согласиться с Тарковским, когда он говорит, что человек оказался нравственно не подготовленным к техническому прогрессу. Продолжая его метафору насчет «ошибочного мира», можно сказать, что ошибся человек, а не Бог, что, имея свободу выбора, человек выбрал не то и ему предстоит возвратиться к началу пути и возвратиться через Апокалипсис.

Видно, нужно пройти путь греха до конца, подойти к краю пропасти, чтоб отшатнуться от нее, осознав, что альтернативой свету является только тьма.

Постоянным рефреном в «Откровении Иоанна Богослова» звучат слова: «Время близко». Андрей Тарковский сердцем чувствует, говоря об Апокалипсисе, эту катастрофичность времени, эту скоротечность событий, приближающих нас к решающему часу в истории человечества.

Это напряжение, томление времени, отраженное в Апокалипсисе, которое и все мы ощущаем в собственной жизни, особенно в данную минуту, полную ожидания, разрешатся, как сказано в Евангелии и как верит Андрей Тарковский, тем катарсисом, за порогом которого человечество, оплакав свои жертвы, сможет все же остаться человечеством, а не сообществом машин, механизмов и теней.

Игорь Золотусский

Я не слишком привык к выступлениям, подобное которым собираюсь сделать сам, к выступлениям в таком месте, как церковь[1]. Я несколько робею со своими мирскими концепциями. Но поскольку я не собираюсь делать никаких специальных докладов, а просто попытаюсь размышлять по поводу того, что означает Апокалипсис для меня как для художника, то, думаю, это как-то спасет положение и объяснит, почему я на это решаюсь здесь.

Сам факт моего участия в этом фестивале носит, на мой взгляд, характер вполне апокалиптический. В том смысле, что если б мне несколько месяцев назад сказали, что это возможно, я не поверил бы. Однако последнее время сама моя жизнь складывается несколько апокалиптически, следовательно, и этот шаг вполне естественный и логический.

Пожалуй, Апокалипсис — самое великое поэтическое произведение, созданное на земле. Это феномен, который по существу выражает все законы, поставленные перед человеком свыше. Мы знаем, что в течение многого-многого времени идут споры по поводу разночтения тех или других кусков в Откровении святого Иоанна. То есть, грубо говоря, мы привыкли к тому, что Откровение толкуется, что его истолковывают. Это как раз то, чего, на мой взгляд, делать не следует, потому что Апокалипсис толковать невозможно. Потому что в Апокалипсисе нет символов. Это образ. В том смысле, что если символ возможно интерпретировать, то образ — нельзя. Символ можно расшифровать, вернее, вытащить из него определенный смысл, определенную формулу, тогда как образ мы не способны понять, а способны ощутить и принять. Ибо он имеет бесконеч-

[1] В 1984 году в рамках Сент-Джеймского фестиваля в Лондоне была организована ретроспектива фильмов Андрея Тарковского, который в это время, поставив оперу «Борис Годунов» Мусоргского в театре Ковент Гарден, готовился к съемкам «Жертвоприношения». В нескольких аудиториях он выступал перед зрителями на тему «Создание фильма и ответственность художника», отвечал на вопросы. В одной из лондонских церквей Тарковский произнес «Слово об Апокалипсисе».

ное количество возможностей для толкования. Он как бы выражает бесконечное количество связей с миром, с абсолютным, с бесконечным. Апокалипсис является последним звеном в этой цепи, в этой книге — последним звеном, завершающим человеческую эпопею — в духовном смысле слова.

Мы живем в очень тяжелое время, и сложности его усиливаются с каждым годом. Хотя, немножко зная историю, мы можем вспомнить, что уже не раз говорилось о приближении апокалиптических времен. Сказано: «Блажен читающий и слушающие слова пророчества сего и соблюдающие написанное в нем; ибо время близко». Тем не менее, условность времени настолько очевидна, что мы не можем с точностью определить, когда настанет то, о чем пишет Иоанн. Это может случиться завтра, это может случиться через тысячелетие. В том-то и смысл такого духовного состояния человека, который должен ощущать ответственность перед собственной жизнью. Невозможно представить себе, что Откровение возникло тогда, когда наше время исчерпалось. Поэтому нельзя сделать никаких выводов из текста Апокалипсиса по поводу времени как такового.

Вы, наверное, заметили, что в Апокалипсисе очень много точных цифр, дат. Перечисляется число жертв и число праведников. Но, с моей точки зрения, это вовсе ничего не значит, это как бы образная система, которая воспринимается эмоционально. Цифры, какие-то точные моменты важны в ощущении человеческой судьбы, в знании будущего. Объясню примером. Я с детства очень любил книгу «Робинзон Крузо» — мне всегда ужасно нравилось и возбуждало перечисление того, что было выброшено на берег и что являлось добычей Крузо. Мы живем материализованно, повторяя о существовании пространства и времени. То есть мы живем благодаря наличию этого феномена или двух феноменов и очень чувствительны к ним, потому что они ограничивают наши физические рамки. Но ведь, как известно, человек создан по образу и подобию Божию и, значит, обладает свободой воли, способностью к творчеству. Последнее время — не просто последнее, а довольно длительное — мы часто задаем себе вопрос: а не греховно ли вообще творчество? Почему же возникает такой вопрос, если мы заведомо знаем, что творчество напоминает о том, что мы созданы, что у нас один Отец? Почему возникает такая, я бы сказал, кощунственная мысль? Потому что культурный кризис последнего столетия привел к тому, что художник может обходиться без каких-либо духовных концепций. Когда творчество является каким-то инстинктом, что ли. Ведь мы знаем, что некоторые животные тоже обладают эстетическим чувством и могут создавать нечто завершенное в формальном, натуральном смысле. Ну, скажем, соты, которые пчелы создают для того, чтобы класть туда мед. Художник стал относиться к таланту, который ему дан, как к своей собственности, а отсюда появилось право считать, что талант ни к чему его не обязывает. Этим объясняется та бездуховность, которая царит в современном искусстве. Искусство превращается или в какие-то формалистические поиски, или в товар для продажи. Вам не стоит объяснять, что кинематограф находится в пике этого положения, ведь, как известно, он родился в конце прошлого века на ярмарке с целью чистого заработка.

Я недавно был в Ватиканском музее. Там огромное количество залов, посвященных современной религиозной живописи. Конечно, это надо видеть, потому что это ужасно. И я не понимаю, почему эти, простите меня, произведения располагаются на стенах такого музея. Как это может удовлетворять людей религиозных и, в частности, церковную католическую администрацию. Это просто поразительно.

О современном кризисе. Мы живем в ошибочном мире. Человек рожден свободным и бесстрашным. Но история наша заключается в желании спрятаться и защититься от природы, которая все больше и больше заставляет нас теснить рядом друг с другом. Мы общаемся не потому, что нам нравится общаться, не для того, чтобы получать наслажде-

ние от общения, а чтобы не было так страшно. Эта цивилизация ошибочная, если наши отношения строятся на таком принципе. Вся технология, весь так называемый технический прогресс, который сопровождает историю, по существу создает протезы — он удлиняет наши руки, обостряет зрение, позволяет нам передвигаться очень быстро. И это имеет принципиальное значение. Мы сейчас передвигаемся в несколько раз быстрее, чем в прошлом веке. Но мы не стали от этого счастливее. Наша личность, наша, так сказать, personalité вступила в конфликт с обществом. Мы не развиваемся гармонически, наше духовное развитие настолько отстало, что мы уже являемся жертвами лавинного процесса технологического роста. Мы не можем вынырнуть из этого потока, даже если бы хотели. В результате когда у человечества появилась потребность в новой энергии для технологического развития, когда оно открыло эту энергию, то нравственно оно оказалось не готово, чтобы использовать ее в свое благо. Мы, как дикари, которые не знают, что делать с электронным микроскопом. Может быть, им забивать гвозди, разрушать стены? Во всяком случае, становится ясно, что мы рабы этой системы, этой машины, которую остановить уже невозможно.

Затем в плане исторического развития мы настолько стали недоверять друг другу, не верить, что можем помочь друг другу (хотя все делалось для того, чтобы сообща выжить), что мы сами, каждый из нас персонально, по существу не участвуем в общественной жизни. Личность не имеет никакого значения. То есть, короче говоря, мы теряем то, что нам было дано с самого начала,— свободу выбора, свободу воли. Вот почему я считаю нашу цивилизацию ошибочной. Русский философ и историк Николай Бердяев очень тонко заметил, что в истории цивилизации существуют два этапа. Первый — это история культуры, когда развитие человека более или менее гармонично и основано на духовной основе, и второй, когда начинается цепная реакция, не подчиненная воле человека, когда динамика выходит из-под контроля, когда общество теряет культуру.

Что такое Апокалипсис? Как я уже сказал, на мой взгляд,— это образ человеческой души с ее ответственностью и обязанностями. Каждый человек переживает то, что явилось темой Откровения святого Иоанна. То есть не может не переживать. И в конечном счете поэтому, именно поэтому мы можем говорить, что смерть и страдание по существу равнозначны, если страдает и умирает личность или заканчивается цикл истории и умирают и страдают миллионы. Потому что человек способен перенести только тот болевой барьер, который ему доступен.

О нашем конформизме. В Откровении Иоанна сказано: «Знаю твои дела; ты не холоден и не горяч; о, если бы ты был холоден или горяч! Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих». То есть равнодушие, безучастие приравнивается к греху, к преступлению перед Творцом. С другой стороны: «Кого Я люблю, тех обличаю и наказываю. Итак, будь ревностен и покайся». Короче говоря, это ощущение человека кающегося, это, в общем-то, начало пути. Такие ощущения приходят к разным людям по-разному и в разное время. Скажем, Достоевский. Существует версия, что это религиозный, православный писатель, который рассказал о своих поисках и о свойствах своей веры. Мне кажется, это не совсем так. Достоевский сделал свои великие открытия только потому, что был первым из тех, кто ощутил и выразил проблемы бездуховности. Его герои страдают оттого, что не могут верить. Они хотят, но они утеряли этот орган, которым верят. Атрофировалась совесть. И с каждым годом Достоевский становился как-то все более и более понятным, даже модным. Именно за счет того, что эта проблема разрастается все шире и шире. Потому что самое трудное — верить. Потому что надеяться на благодать в общем-то невозможно. Конечно, счастлив человек, которого посетило это состояние. Но далеко не каждый может этим похвастаться. Главное для того, чтобы ощутить себя свобод-

ным и счастливым,— это бесстрашие.

Каким-то волшебным способом все эти проблемы заключены в Апокалипсисе. Апокалипсис — это в конечном счете рассказ о судьбе. О судьбе человека, который неразрывен между собою как личностью и обществом. Когда природа спасает вид от вымирания, то животные не ощущают драмы существования. Постольку, поскольку человек сам выбирает свой путь благодаря свободе воли, он не может спасти всех, но может спасти только себя. Именно поэтому он может спасти других. Мы не знаем, что такое любовь, мы с чудовищным пренебрежением относимся сами к себе. Мы неправильно понимаем, что такое любить самого себя, даже стесняемся этого понятия. Потому что думаем, что любить себя — значит быть эгоистом. Это ошибка. Потому что любовь — это жертва. В том смысле, что человек не ощущает ее — это можно заметить со стороны, третьим лицом. И, вы, конечно, знаете это, ведь сказано: полюби своего ближнего, как самого себя. То есть любить самого себя — это как бы основа чувства, мерило. И не только потому, что человек осознал сам себя и смысл своей жизни, но и потому также, что начинать всегда следует с самого себя.

Я не хочу сказать, что преуспел во всем том, о чем сейчас говорю. И, естественно, далек от того, чтобы ставить себя в виде примера. Наоборот, я считаю, что все мои несчастья проистекают именно из того, что не следую собственным советам. Беда заключается в том, что и обстоятельства ясны, и ясен результат, к которому приведет нас ошибочный взгляд на вещи. Но неверно было бы думать, что Апокалипсис несет в себе только концепцию наказания. Может быть, главное, что он несет,— это надежда. Несмотря на то, что время близко,— для каждого из нас в отдельности оно действительно очень близко,— но для всех вместе никогда не поздно. Апокалипсис страшен каждому в отдельности, но для всех вместе в нем есть надежда. И в этом смысл Откровения. В конечном счете вот эта диалектика, выраженная образным способом, для художника является таким инспирирующим, вдохновляющим началом, что поневоле удивляешься, сколько можно найти в нем точек опоры в любом состоянии души.

По поводу гибели пространства и времени, перехода их в новое состояние сказаны поразительно прекрасные слова. По поводу исчезновения пространства: «И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои. И небо скрылось, свившись как свиток; всякая гора и остров двинулись с мест своих». Небо, которое скрылось, свившись как свиток. Я не читал ничего более прекрасного. А вот еще о том, что произошло после снятия седьмой печати. Ну что может сказать любой художник о способе, которым это выражено! Как можно выразить не только это напряжение, но этот порог! «И когда Он (то есть Агнец) снял седьмую печать, сделалось безмолвие на небе как бы на полчаса». Как сказал мой друг,— здесь слова излишни. Снята седьмая печать — и что происходит? Ничего. Наступает тишина. Это невероятно! Это отсутствие образа в данном случае является самым сильным образом, который только можно себе вообразить. Какое-то чудо!

Есть книга, в которой автор, Кастаньеда, написал историю журналиста, то есть свою историю о том, как он учился у одного мексиканского колдуна. Это потрясающе интересная книга. Но дело даже не в этом. Возникла легенда, что никакого колдуна не было, что это никакие не дневниковые записи, а все выдумано Кастаньедой — и способ собственного обучения, при помощи которого он хочет изменить мир, и сам колдун, и его метод. Но это нисколько не упрощает суть дела, наоборот, усложняет ее. То есть если все это изобретено одним человеком, то это еще большее чудо, чем если бы существовало на самом деле. Короче говоря, моя мысль сводится к тому, что художественный образ в конечном счете всегда является чудом.

Вот еще кусочек из десятой главы. По поводу времени сказано тоже очень

красиво: «И Ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу и клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет». Это выглядит как обещание, как надежда. И тем не менее остается тайна. Потому что в Апокалипсисе есть одно место, которое выглядит совершенно странно для Откровения. «И когда семь громов проговорили голосами своими, я хотел было писать; но услышал голос с неба, говорящий мне: скрой, что говорили семь громов, и не пиши сего». Интересно, что Иоанн скрыл от нас? И почему он сказал, что что-то скрыл? К чему эта странная интермедия, ремарка? Эти перипетии взаимоотношений ангела и Иоанна Богослова? Что это было, чего не надо знать человеку? Ведь смысл Откровения заключается как раз в том, чтобы человек знал. Может быть, само понятие знания делает нас несчастными? Вы помните: «И знание умножает скорбь»? Почему? Или надо было скрыть от нас нашу судьбу? Какой-то момент судьбы? Я бы, например, совершенно не мог бы жить, если бы знал пророчество о собственной жизни. То есть, видимо, жизнь теряет всякий смысл, если я знаю, как она кончится, конечно, я имею в виду мою личную судьбу. В этой детали есть какое-то невероятное, совершенно нечеловеческое благородство, перед которым человек чувствует себя младенцем и беззащитным и одновременно охраняемым. Это сделано для того, чтобы знание наше было неполным, чтобы не осквернить бесконечность, чтобы оставить надежду. В незнании человеческом есть надежда. Незнание — благородно. Знание вульгарно. Поэтому такая забота, которая выражена в Апокалипсисе, дает мне надежду в большей степени, нежели пугает.

И теперь я задаю себе вопрос: что я должен делать, если я прочел Откровение? Совершенно ясно, что я уже не могу быть прежним не просто потому, что изменился, а потому, что мне было сказано: зная то, что я узнал, я обязан измениться.

В связи со всем этим я начинаю думать, что искусство, которым я занимаюсь, возможно только в том смысле, если оно не выражает меня самого, а аккумулирует в себе то, что я могу уловить, общаясь с людьми. Искусство становится грешным, как только я начинаю употреблять его в своих интересах. И самое главное, что я перестаю быть себе интересным. Может быть, с этого и начинается моя любовь по отношению к самому себе.

Я хочу поблагодарить тех, кто пригласил меня на сегодняшнюю встречу, хотя я и не хотел вам ничего открыть нового. Я хотел — и получил то, что хотел,— размышляя в вашем присутствии таким образом, почувствовать важность этого момента и процесса. Вы мне дали возможность прийти к каким-то выводам и воротить какие-то мысли, потому что думать об этом в одиночестве невозможно. И, скажем, собираясь делать свою новую картину, собираясь делать новый шаг в этом направлении, мне совершенно ясно, что я должен относиться к нему не как к свободному творчеству, а как к поступку, как к вынужденному акту, когда уже работа не может приносить удовлетворение, а является каким-то тяжелым и даже гнетущим долгом. По правде говоря, я никогда не понимал, что художник может быть счастлив в процессе своего творчества. Или слово это неточное? Счастлив? Нет, никогда. Человек живет не для того, чтобы быть счастливым. Есть вещи гораздо более важные, чем счастье.

Спасибо большое.
(Долгие овации.)

Лондон, 1984 г.

Публикация В. Ишимова и Р. Шейко

От публикаторов. В 1984 году мы были в Лондоне, и в нашем распоряжении оказались магнитофонные записи «Слова об Апокалипсисе» и еще двух встреч Тарковского с лондонскими зрителями. Когда он узнал об этом, то передал нам через друзей просьбу — по приезде в Москву снять с этих записей копии и отдать их его сыну. Мы выполнили просьбу Андрея Арсеньевича Тарковского.

М. Тарковская

«Я могу говорить...»

— Можно ли считать биографическим ваш фильм «Зеркало»?
— Да, фильм во многом биографический. В нем нет ни одного выдуманного эпизода.

Из ответов А. Тарковского во время встречи со зрителями. Москва, 1981 г.

— Какую роль детство играло в вашем творчестве?
— Я никогда не разрабатывал тему детства как такового. Сюжетом ни одного моего фильма детство не было... Мы придаем несколько чрезмерное значение роли детства...

Из интервью А. Тарковского парижскому еженедельнику «Фигаро-магазин», октябрь 1986 г.

В 1972 году я спросила Андрея о его новой работе. «Хочу сделать фильм о нашей сумасшедшей семье»,— ответил он и усмехнулся. Слово «сумасшедший» никак не вязалось с нашими родителями, эпитет показался мне незаслуженно обидным. Только позже, посмотрев фильм «Зеркало», я поняла смысл сказанного и нашла оправдание горькой усмешке брата.

Эпиграф к фильму: «Я могу говорить». Для меня он значит, что наконец Андрей освободился от табу, которому мы с ним, добровольно и не сговариваясь, следовали многие годы — никогда не говорить о том, что пережили в детстве. Мы были детьми с обычными детскими занятиями, радостями, играми, но мы были отмечены горькой печатью — нас оставил отец, горячо нами любимый.

Он был самым желанным, самым красивым, самым родным. От него знакомо пахло кожаным пальто, трубочным табаком, хорошим одеколоном. Мы всегда ждали его прихода с нетерпением, он обязательно приходил к нам в наши дни рождения. Какие прекрасные подарки он нам делал! Это были самые скромные вещи — отец не был богат,— но они были отмечены его необыкновенным даром превращать в чудо все, к чему бы он ни прикасался.

Как высокоторжественно называла его мама: «Арсений!» Сколько преклонения звучало в по многу раз повторяемой бабушкой истории: «А вот Арсений в тридцать четвертом году мне сказал...»

И вот он ушел от нас, живет в другой семье, а не с нами. Мы, дети, не могли тогда знать, как сложны бывают отношения взрослых, сколько нужно любви, терпения и самоотречения, чтобы сохранить семью. Возможно, эта ранняя травма и сделала Андрея отчаянным задирой, а меня замкнутой, молчаливой девочкой.

Была мама — это тоже целый мир, надежный, любимый, но повседневный, привычный, со множеством требований и запретов. Мир, от которого Андрей, самоутверждаясь, отталкивался в детстве, а став взрослым, уже не смог в него вернуться.

Мы помнили самое страшное. Ранняя весна 1942 года. На Волге ледоход. Солнце, резкий ветер. Весь городок Юрьевец, куда мы эвакуировались, высыпал на берег ловить плывущие по реке бревна — надо было как-то отапливаться. Мама прыгает по льдинам, достает бревна, мы с берега помогаем их вытаскивать. И вдруг на наших глазах она проваливается под лед, на какое-то мгновение исчезает среди громоздившихся друг на друга льдин и ледовой каши...

Помнили, как в 44 году шли в госпиталь на Серпуховской улице. Он был

Мария Ивановна Вишнякова, мать Андрея Тарковского

там, где сейчас Институт имени Вишневского. Идем с мамой навещать папу. Мы уже знаем, что он ранен, потерял ногу. Сейчас мы увидим его впервые после ранения.

Мы помнили еще и многое-многое другое, о чем никогда ни с кем не говорили. Мы никогда не спрашивали наших родителей, как и почему они разошлись. Это тоже было запретной темой.

И вдруг Андрей заговорил...

«Мне часто снится дом моего детства...» — начинает свою исповедь герой «Зеркала». Хочу рассказать немного об этом доме.

У мамы было твердое жизненное правило: что бы ни происходило, как бы туго ни приходилось, детей необходимо вывозить на лето из города. Каждое лето обязательно мы выезжали в деревню. Сначала жили там с мамой, когда были совсем маленькие, потом с бабушкой, а после войны одни. Были деньги — нанималась машина (обычно это был грузовик). Чаще денег не было. Тогда тащили на себе одеяла, подушки, посуду и прочий скарб.

Весной 1935 года друг наших родителей Лев Владимирович Горнунг, а попросту дядя Лев, повез их на станцию Тучково Белорусской железной дороги, чтобы помочь снять на лето дачу. Они пешком пришли в деревню Игнатьево. Там снять ничего не удалось, но в деревне сказали, что на хуторе у Горчаковых еще «не сдадено». Показали, как идти — по краю оврага, потом наискосок через поле. В соснах стоял деревенский дом. Огород, несколько яблонь, сенной сарай, маленький пруд. Невдалеке — небольшая родниковая речушка, впадающая в Москву-реку.

Тихо, красиво. Договорились с хозяевами и жили у них несколько летних сезонов. Каким-то образом ликвидация хуторов и отрубов, проводимая вместе с коллективизацией, пощадила хутор Горчаковых, дом был перевезен в деревню только в 1938 году. На его месте и сейчас видны остатки фундамента, заросшие крапивой и малиной, да яма, где был когда-то пруд.

На хуторе мы были окружены природой, вернее, погружены в нее. Это, пожалуй, самое главное. Мы купались в холодной речке, бегали почти голые, босые, становились крепче и здоровее. Но незаметно, с маминой помощью, мы постигали глобальную красоту природы и прелесть ее подробностей: нежные розоватые цветы брусники, коричневато-красные головки кукушкина льна, серые прошлогодние листья, пронзенные стрелками молодого ландыша... Этот мир был обитаем: птицы, бабочки, муравьи. Пауки в центре безукоризненной паутины... А как было интересно наблюдать за жизнью весенних лесных луж!

«Мама, там кукушка!» — эти слова, процитированные в «Ивановом детстве», сказал трехлетний Андрей в первое лето на хуторе.

Лес — светлый, радостный березняк, мрачный ельник, где даже трава не растет, сырой осинник... В первых фильмах Тарковского, еще не порвавшего связь с живой природной материей, еще не ушедшего от нее в сферы философского осмысления мира, природа — одно из действующих лиц. Березовая ро-

ща в «Ивановом детстве», зловещий, сулящий недоброе еловый лес в сцене ослепления мастеров из «Андрея Рублева» не случайны. Они жили в душе и памяти автора, и когда понадобилось, стали точным художественным образом.

Мама очень любила цветущую гречиху. У гречишного поля мы всегда останавливались, замолкали и слушали, как гудят пчелы в бело-розовом бесконечном море. С памятью о маме связана сцена на дороге среди поля гречихи в «Рублеве». Недаром Андрей написал на проспекте к фильму: «Милой маме — виновнице этого действия».

Примерно в 1931 году Лев Горнунг стал заниматься фотографией. Снимал друзей, знакомых, среди которых было много писателей и художников. У него есть удачные снимки А. Ахматовой, А. Кочеткова, Б. Пастернака, С. Шервинского. Нам повезло. На протяжении многих лет Л. Горнунг фотографировал наше семейство в Москве, на Волге, в Тучкове. Составилась как бы фотохроника, действующими лицами которой были наши родители, бабушка и мы, дети. Многие фотографии, с детства изученные нами до малейшего штриха, до травинки, превратились впоследствии в кадры «Зеркала»: мама сидит на слегах ограды, пьет из колодезного ведра, полощет белье на речке, и мы — остриженные наголо, чтобы не обовшивели в деревне и чтобы «голова дышала»...

Реалии, окружавшие нас в детстве, возродились на экране и наполнились глубоким смыслом бытия. Бутыль с керосином, привозившаяся из Москвы, таз, зеркало, лампа. Картошка и молоко — наша обычная еда в деревне.

Однажды загорелся сенной сарай в конце усадьбы. Его поджег, играя со спичками, малолетний хозяйский сын. От страха он убежал в лес, его долго искали, думали, что он остался в горящем сарае. В фильме этот эпизод подчеркивает драму героини, создает чувство тревоги и беспокойства.

Огромный зеркальный шкаф стоял в одной из двух десятиметровых комна-

Арсений Александрович Тарковский

тушек на Щипке. Он порядком попутешествовал вместе с бабушкой. В 1936 году, похоронив мужа, она приехала к маме в Москву и привезла свою громоздкую старинную мебель. В зеркальном шкафу кроме одежды, белья хранился кусок черного бархата, намотанного на картон, переживший даже эвакуацию, когда было выменено на еду почти все. Бархат был подарен папой, и мама надеялась, что когда-нибудь сможет сшить из него платье. (Увы, он был украден соседями, временно вселившимися в 43 году в нашу комнату.) Однако шкаф был не только предметом меблировки, частью нашего домашнего обихода. Он казался почти одушевленным, чуть ли не членом семьи. Бабушка очень берегла его, боялась, как бы мы не разбили зеркало, защищала от посягательства Андрея, который приноровился зажигать об него спички. Следы этого насилия до сих пор видны на зеркальной поверхности.

Л. В. Горнунг сфотографировал папу около этого зеркала в один из его

приходов к нам на Щипок, позднее там же снял и Андрея в день его шестнадцатилетия.

Война разделила нашу детскую жизнь на две неравные части. Было короткое «до войны», которое смутно вспоминалось как что-то прекрасное, но малореальное, и было тревожное, неуютное настоящее.

В середине мая 1941 года мама перевезла нас с бабушкой в село Битюгово на реке Рожайке, где мы должны были провести лето. Там нас и застала война (Андрею тогда было девять лет, мне — шесть). Сразу появились новые слова: налет, бомбежка, военная тревога. Местные жители рыли окопы. Вскоре мы вернулись в Москву. Взрослые говорили об эвакуации. Мама соглашалась ехать только из-за нас, детей. Она не захотела эвакуироваться с семьями писателей в Чистополь. Мы уехали в Юрьевец на Волге. Там за бабушкой была забронирована комната, оставались кое-какие знакомые. Там должны были еще помнить врача Петрова, маминого отчима.

В Юрьевце нас ждала суровая жизнь эвакуированных. Мама долго не могла устроиться на работу. Жили на половину папиного военного аттестата (вторая половина принадлежала его матери и жене, которые жили тогда в Чистополе). Была еще мизерная бабушкина пенсия. Спустя какое-то время мама стала работать в школе. Питались мы в основном тем, что удавалось выменять на рынке или в окрестных деревнях. К дальним походам мама готовилась заранее — подбирались вещи для обмена, бабушка шила из плюшевых занавесок детские капоры. Если дело было зимой, то мама увязывала барахло на санки и пешком, через замерзшую Волгу, шла его менять. Уходила она обычно на несколько дней, ночевала по деревням. Ночевать пускали, кормили, чем бог послал..

В один из таких походов были выменяны на меру картошки (мерой служило небольшое прямое ведро) мамины бирюзовые серьги, которые в свое время привезла из Иерусалима бабушкина родственница. В конце прошлого века она

Дом в Тучково

поехала туда поклониться гробу господню, а заодно попросить для себя благословения в монастырь. Но вместо этого ее благословили на брак с врачом местной православной колонии греком Мазараки. После его смерти тетка Мазараки вернулась в Москву к своей племяннице, бабушкиной матери. Привезенные ею золотые серьги с выгравированными на них изречениями из корана спустя годы оказались в заволжской деревне.

Случай с серьгами вошел в фильм «Зеркало», но их романтическая история осталась за кадром. Да она и не нужна была режиссеру, его интересовали нравственные проблемы. В эпизоде продажи серег он столкнул два мира — мещанское бездушие с его слепой самовлюбленностью, с его пошлостью и высокое духовное начало.

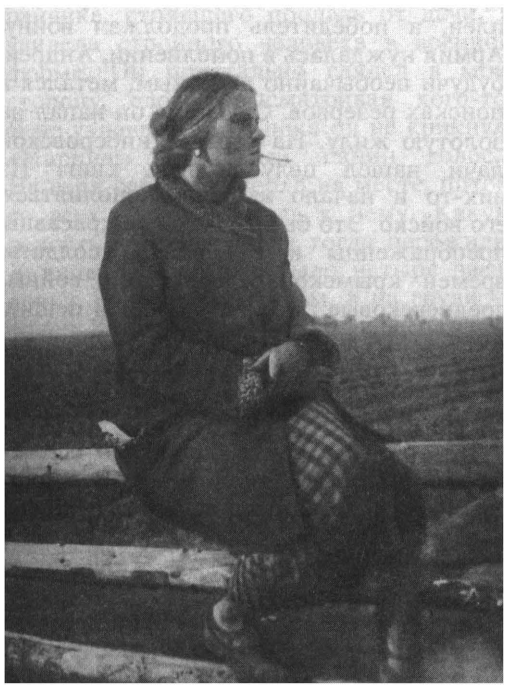
Весной 1943 года среди ребят пронесся слух: «Привезли ленинградских детей!» Бежим к школе, карабкаемся к окнам. То, что мы увидели, поразило. Все мы были тощие, одни ребра, но здесь такое непереносимое зрелище до предела истощенных, почерневших детей! Они не шевелились и только смотрели на нас необычно огромными глазами, в которых отсутствовал свойственный детям живой интерес к происходящему.

Ленинградских детей вскоре увезли дальше по Волге, но эта встреча врезалась в память навсегда. Помнил о ней и Андрей и в «Зеркале» одному из таких блокадных детей простил его мальчишеский проступок, ибо многое должно проститься ребенку-сироте, перенесшему голод и страдания. Птица, слетевшая к мальчику Асафьеву,— это знак доверия, прощения и примирения.

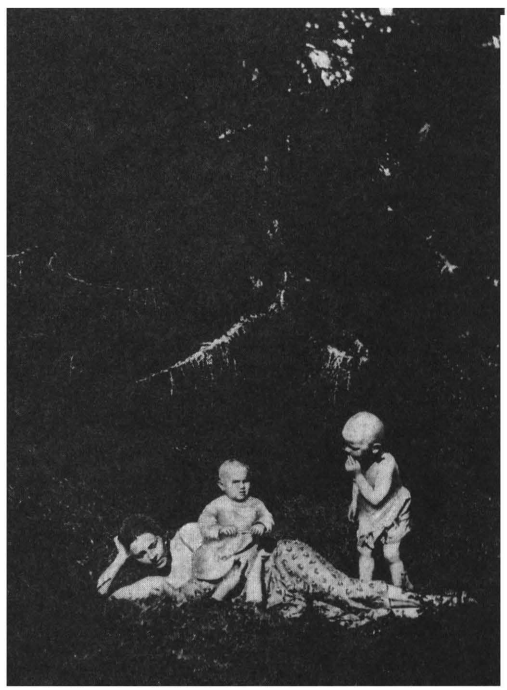
Люди, прошедшие муки, перенесшие блокаду, считаются в народе носителями самой высокой морали. «А еще ленинградец, блокадник»,— говорит военрук. Эти звания не совместимы с дурными поступками, с подлостью, с жестокостью.

Летом сорок третьего года мама получила долгожданный пропуск в Москву. Во время эвакуации она ежемесячно высылала деньги за квартиру (квитан-

Мария Ивановна Вишнякова в Тучково



Мария Ивановна и ее дети Марина и Андрей Тарковские



Андрей Тарковский, 1944

ции хранятся до сих пор). Это помогло нам вселиться на нашу довоенную жилплощадь на Щипке. Остаток лета мы с Андреем провели в пионерском лагере в писательском поселке Переделкино, а с осени мама оформилась сторожем при даче, где летом находился лагерь. Это двухэтажная деревянная дача, в которой жил до своего ареста писатель Бруно Ясенский. В предвоенные годы там был детский сад, потом пионерский лагерь, а сейчас — Дом творчества писателей.

Мы занимали крохотную комнату с кирпичной печуркой (остальные комнаты не отапливались). Сохранилось боковое крылечко, которое вело к нам. По соседству были дачи Инбер, Тренева, Павленко, подальше — Фадеева. С сыном Фадеева, Сашей, Андрей играл в «солдатики». Рисовались или вырезались из книг и журналов фигурки солдат разных стран и эпох, наклеивались на плотную бумагу, отгибалась подставка. Андреевы солдатики хранились в папиросной коробке из-под «Казбека». Ребята, сидя за столом или лежа на полу, дули в спины своим солдатам, те двигались навстречу друг другу, сшибались, один падал и брался в плен, а победитель продолжал войну. Армия нуждалась в пополнении, Андрей, будучи необычайно азартным, метался в поисках резервов. Случайно он напал на золотую жилу. На чердаке инберовской дачи нашел целую груду книг. Из них-то и начало активно пополняться его войско. Это были отборные красавцы преображенцы и семеновцы, солдаты времен крымской и японской войны, средневековые рыцари, конные и пешие. Возвратясь после войны на свою дачу, Вера Инбер жаловалась знакомым писателям, что какие-то варвары испортили ей книги.

История с игрой в солдатики всплыла в памяти, когда я увидела в «Зеркале» старинный том с репродукциями. Сцена снималась в Переделкине у той же литфондовской дачи, где мы жили после эвакуации.

В Переделкино осенью сорок третьего года к нам неожиданно приехал с фронта папа. Помню, мама вымыла пол и посла-

Арсений Александрович Тарковский

ла меня за лапником, чтобы постелить у порога. Видимо, я провозилась в елках довольно долго. Вдруг у зеленого сарайчика, стоявшего поодаль от дачи, я увидела стройного человека в военной форме. Он пристально глядел в мою сторону, словно высматривая кого-то. Я не узнавала папу, пока он не крикнул: «Марина!» Знакомый папин голос... Не веря себе, я замерла на месте, потом со всех ног помчалась к нему. Какую радость и гордость мы тогда пережили! У папы на погонах было четыре звездочки, он был капитаном, а на груди — орден Красной Звезды. Правда, папа не привез обещанные Андрею немецкие кинжал и каску, но зато были военные, во всю буханку, черные сухари, американская свиная тушонка и сахар.

Это была наша последняя встреча с папой до его ранения зимой сорок третьего года. А потом — госпиталь, костыли...

И вот май 45-го, Победа! В фильме Тарковского это хроникальные кадры праздничного салюта, радостная толпа на Красной площади. Мне этот день запомнился таким. Мама, которая обычно опасалась толпы, боялась давки, повинуясь общему порыву, повела нас днем на Красную площадь. Мы шли в числе многих по Большой Серпуховке, по Полянке, мимо «Ударника», через Большой Каменный мост. Помню Моховую улицу, толпу людей у американского посольства. Увидав свернувшую к зданию машину, народ мгновенно окружил ее. Мы оказались совсем рядом. Помню, как закачалась машина под напором толпы, как изменились от страха лица сидевших в ней американцев. Под радостные крики автомобиль медленно двигался к арке посольства...

Потом мы были на Красной площади, а вечером на Каменном мосту смотрели победный салют. Всех объединяло беспредельное счастье, будущее казалось прекрасным. Как и тысячи москвичей, мы видели высоко в темном небе освещенный прожекторами портрет Сталина. Мама крепко держала нас за руки, чтобы не потерять в толпе...

Из-за семейных дел маме не удалось закончить Высшие литературные курсы, где они с папой учились. В анкетах, в графе «образование» она писала «неоконченное высшее». Будучи человеком образованным, творческим (к сожалению, она уничтожила все свои стихи, считая их плохими), мама довольствовалась скромной должностью корректора. Чтобы больше времени проводить с детьми, не оставлять их без надзора, она пошла работать в 1-ю Образцовую типографию, до которой было от дома недалеко — минут двадцать пешком. Работа посменная — утро, вечер, ночь. Таким образом, мама могла находиться дома полдня, а если работала ночью, то целый день.

Работа корректора на производстве, в типографии — тяжкий, изнурительный труд. Требовалось максимальное внимание в течение всего рабочего дня. В сталинские времена ошибка, допущенная в изданиях Политиздата, БСЭ, Учпедгиза, расценивалась как политическое преступление. Ошибки, конечно, случались. Однажды в гранках БСЭ в одной из статей, касающихся второй мировой войны, вместо «Гитлер и Салаши» (главарь венгерских фашистов) прошло «Гитлер и Сталин». Ошибку поймали в верстке, но тем не менее все пятьдесят человек, работавших в корректорской, замерли от ужаса. Виновные «сушили сухари». Дело кончилось по тем временам благополучно — корректор, пропустившая ошибку, была дисквалифицирована и уволена, а наборщица-линотипистка из-за нервного перенапряжения попала в психиатрическую больницу. Среди работников типографии ходил рассказ и об ошибке в самой фамилии вождя. Об этом рассказывали шепотом, без посторонних.

Мама проработала в типографии до пенсии. Самой драгоценной чертой ее характера была любовь и внимание к людям, с которыми она встречалась. Ей одинаково интересны были сотрудники типографии, в их числе малограмотные, простые женщины, и издательские работники, приходившие в корректорскую. Она находила общий язык с простыми рабочими и с людьми самой изысканной культуры, ей было интересно само общение, сам процесс открытия человека, его душевного богатства. Сторонилась только глупых, злых и непорядочных людей. Мама годами переписывалась со множеством знакомых, вникала в их заботы и беды. Этот интерес и любовь к людям подкреплялись ее добротой, ее готовностью прийти на помощь. Сама же она никогда не пользовалась чужими услугами, никого не обременяла просьбами.

Мама работала с напарницей, немолодой, больной женщиной. Им приносили сводки с прессов, есть такой типографский процесс. Быстро, так, чтобы та не заметила, мама издали определяла, какая из сводок труднее, где больше сплошного текста. Такую сводку она брала себе, а более легкую оставляла сотруднице. И так в течение нескольких лет...

Маргарите Тереховой, удивительной актрисе, так тонко сыгравшей роль матери, удалось передать цельность и глубину ее характера, ее независимость и гордость, и одновременно — незащищенность и ранимость. И тем не менее, героиня «Зеркала», конечно, не наша мать — Мария Ивановна Вишнякова. Андрей показал на экране свою версию ее характера, жизненного предназначения и судьбы. А судьба эта неотделима от жизни ее поколения и ее Родины.

Декабрь 1987 г.

Фотографии Л. В. Горнунга

Встать на путь

Беседу с Андреем Тарковским вели Ежи Иллг и Леонард Нойгер

От авторов

Предлагаемая ниже беседа состоялась в Стокгольме в марте 1985 года. Андрей Тарковский в то время работал там над «Жертвоприношением». От журналистов и любопытных его охранял целый штаб сотрудников, и наша встреча оказалась возможной прежде всего потому, что Андрей Тарковский знал, что будет говорить с людьми из Польши, страны очень ему близкой, за преобразованиями в которой на пороге 80-х годов следил — как признался — с огромной радостью, беспокойством и надеждой. Так что было это нечто большее, чем обычное интервью, данное большим творцом представителям прессы. Разговор вместо предварительно оговоренного часа продолжался четыре, из здания стокгольмского телевидения мы переехали на квартиру Андрея Тарковского. Разочарованный заканчивающимся частыми недоразумениями общением с людьми Запада, он явно радовался, что может поговорить с кем-то «оттуда». Более двух часов этой встречи, запечатленные на магнитофонной ленте, мы предлагаем вашему вниманию[1].

Ежи Иллг — историк литературы, редактор издательского института «Знак» в Катовицах.

Леонард Нойгер — историк литературы, сотрудник отделения славистики Стокгольмского университета.

[1] Публикуемый ниже текст представляет собой перепечатку (с небольшими сокращениями) из польского журнала «Res Publica». Текст сверен с магнитофонной записью беседы, любезно предоставленной редакции Владимиром Вильямсом.

Это одно из последних таких больших откровений Тарковского: вскоре мир облетела весть о его болезни.

Корреспондент. В «Зеркале» вы рассказали свою биографию. Какое это зеркало? Такое, как у Стендаля, которое гуляет по дороге, или же такое, в котором вы во время работы над фильмом узнали о себе что-то новое, неизвестное вам прежде. Иными словами, реалистическое ли это произведение или же субъективная интерпретация самого себя. Или, может быть, ваш фильм — попытка собрать осколки зеркала и вставить их в раму кинематографического образа, собрать из них единое целое?

Андрей Тарковский. Вообще кино — это всегда способ собрать какие-то осколки в единое целое. Фильм состоит из кадров, как мозаика состоит из отдельных частей. Разного цвета и разной фактуры. И, может быть, каждая часть в отдельности не имеет никакого смысла, когда вы вырываете ее из контекста. Она существует только в целом. В фильме не может быть ни одного не осмысленного в конечном счете элемента. Но все вместе окрашивает каждую деталь общим смыслом. То есть, короче говоря, ничто не существует, как символ, а существует лишь как частица какого-то единого мира. В этом отношении «Зеркало» наиболее близко моей концепции кино.

Ну, а что касается того, какое это зеркало... Фильм сделан по моему сценарию, в котором нет ни одного вы-

думанного эпизода. Все эпизоды имели место в моей жизни, в жизни нашей семьи. Все до одного. Единственный эпизод, который был придуман, — это эпизод болезни главного героя, которого мы не видим на экране. Этот эпизод был необходим для того, чтобы рассказать о его душевном состоянии. Быть может, он смертельно болен, и именно это является причиной того, что возникает вот это воспоминание, вот этот фильм. То есть это не просто авторское насилие над своей памятью, что хочу, то и вспоминаю, а воспоминания человека, который вспоминает какие-то самые важные моменты в своей жизни, человека умирающего и обладающего совестью. Именно таким его состоянием определяется то, что он вспоминает. Этот единственный выдуманный эпизод является поводом для того, чтобы возникли другие, уже совершенно правдивые воспоминания.

Вы спрашиваете про «Зеркало»: что это — создание своего собственного мира или правда? Конечно, правда, но в преломлении моей памяти. Ну, скажем, дом нашего детства, который вы видите в фильме, был выстроен точно на том же месте, где он стоял раньше, много лет тому назад. Там оставался даже не фундамент, а какая-то канава от него. И по фотографиям мы реконструировали его таким, каким он был. Я не натуралист, но если бы дом выглядел иначе, это было бы для меня драматично, потому что мне важно было связать очень многие обстоятельства. Конечно, там новые деревья выросли. Все заросло. Нам пришлось многое вырубить. Но когда я привез туда маму, которая снималась там в нескольких кадрах, она была просто потрясена этим зрелищем, и я понял, что это производит нужное впечатление. Казалось бы, ну зачем это нужно — такая реставрация того, что было? Может быть, даже не того, что было, а того, как я это помню. При этом я не пытался искать форму воспоминаний, каких-то внутренних, субъективных искажений, а наоборот, старался буквально повторить то, что у меня запечатлелось в памяти.

Да, для меня это был очень странный опыт. Я делал картину, в которой не было ни одного эпизода, созданного для того, чтобы привлечь внимание зрителя или каким-то образом ему что-то объяснить. Это были действительно воспоминания, связанные с нашей семейной биографией. Жизнью. И поразительно, несмотря на то, что это была частная история, я после этого фильма получил очень много писем, где зрители задавали такой риторический вопрос: «А как вам удалось узнать о моей жизни?» Для меня это важно в каком-то нравственном, духовном смысле. То есть если человек выражает в произведении истинные свои чувства, они не могут быть непонятны для других. А если автор сочиняет...

Корреспондент. Да. Придумывает...

А. Тарковский. ...головно придумывает...

Корреспондент. ...то произведение становится фальсификацией.

А. Тарковский. Да, да, по-итальянски это значит cervellotico, troppo cervellotico, то есть, искусственно, надуманно. Что, в общем, никого не трогает. Мы можем осуществить нашу коммуникацию, без которой не существует произведение искусства, между зрителем и автором только в том случае, если автор искренен. Это, конечно, не означает, что если автор искренен, произведение станет значительным. Для этого оно должно быть талантливым. Но без искренности невозможно истинное творчество. И мне кажется, что если человек говорит правду, внутреннюю какую-то правду, то он всегда будет понят. Как бы ни были сложны проблемы, как бы ни был сложен образный строй, как бы ни была сложна формальная структура — это всегда...

Корреспондент. Вопрос искренности...

А. Тарковский. Для меня «Зеркало», с точки зрения структуры, конструкции, драматургии, в общем, самый сложный, путаный фильм.

Корреспондент. Как воспоминание.

А. Тарковский. Да, да, да.

Корреспондент. Это ведь не просто ретроспекция.

А. Тарковский. Да. Это не просто ретроспекция. В фильме много таких

хитросплетений, которые даже я сам не всегда понимаю. Вот, например, мне было очень важно, чтобы моя мать появлялась в некоторых местах. В фильме есть эпизод, когда сын рассказчика сидит в пустой квартире отца, уже в наше время (мальчик исполняет роль и сына автора, и самого автора в таком же возрасте). Раздается звонок в дверь, он ее открывает, и входит женщина, которая говорит: «Ой, я, кажется, не туда попала». Это моя мать, и это бабушка того мальчика, который открывает ей дверь. Но почему она его не узнает? Почему внук ее не узнает? Это совершенно необъяснимо. Во-первых, необъяснимо по сюжету, по сценарию, а во-вторых, *я* этого не понимаю.

«Иваново детство»

Корреспондент. В жизни не всегда все бывает ясно и понятно.

А. Тарковский. Нет, я это отношу, как бы это сказать, к расплате за какие-то сердечные привязанности. Мне ужасно важно было увидеть лицо моей матери (потому что о ней рассказ), которая входит в дверь и испуганно, как-то стеснительно, немножко а ля Достоевский, а ля семья Мармеладовых, вдруг говорит своему внуку: «Ой, я, кажется, не туда попала». Вы понимаете это психологическое состояние?

Корреспондент. Да-да-да.

А. Тарковский. Мне важно было увидеть мать в этом состоянии. Выражение лица, когда она стесняется, когда она смущена, когда она сконфужена. Но я это понял слишком поздно, для того чтобы разработать какую-то точную сюжетную линию, чтобы вписать ее в фильм, чтобы было понятно, почему она не узнала внука. То ли она плохо видит, ведь мне это очень легко можно было бы объяснить, то ли еще что-то, но тут я просто взял и сказал себе: «Я не буду ничего придумывать. Пусть она откроет дверь, войдет, не узнает никакого внука, и мальчик ее не узнает, и она в таком состоянии уйдет и закроет дверь». И вот это состояние души человека, который мне очень близок, состояние какой-то подавленности, неловкости душевной, мне было важно увидеть. Это как портрет человека в состоянии даже некоторой униженности. И скажем, если срифмовать это с матерью, когда она была молодой, то этот эпизод мне напоминает, как она приходит продавать сережки. Она стоит под дождем, что-то объясняет, пытается взять такой светский тон, совершенно нелепый и неуместный в этой ситуации. И здесь мне было совершенно не важно, насколько это вписывается в фильм. В нем есть несколько таких эпизодов,

совершенно мне необъяснимых, непонятных, хотя, может быть, было бы гораздо лучше, если бы не было таких загадок. Меня, например, часто спрашивают: что это за пожилая женщина, которая просит прочитать ей письмо Пушкина к Чаадаеву. Кто это? Ахматова? Все так говорят, потому что она на нее чем-то похожа, у нее профиль такой же. А это директор фильма «Андрей Рублев» Тамара Огородникова, наша большая подруга. Я ее снимал в каждой картине, она для меня была как талисман. И я не знал, не думал, что это может прочитываться, как Ахматова. Для меня это был просто человек, который пытается связать какие-то культурные традиции с этим ребенком, живущим сейчас, связать во что бы то ни стало. Это какие-то культурные корни этого дома, этого человека, который в нем живет, автора. И его сын тоже каким-то образом подпадает под влияние этой атмосферы, этих корней. Здесь нет ничего определенного — кто это именно. Ахматова — это слишком претенциозно. Это просто женщина, которая соединяет порванную нить времен, как, помните, у Шекспира в «Гамлете».

Самый главный опыт, который я извлек из этого фильма: для зрителя он оказался так же важен, как для меня. «Зеркало» доказало мне существование связи между мною, как режиссером, как художником, и народом, ради которого я работал. После этого меня никто не мог бы упрекнуть в том, что я делаю фильмы не для народа. Хотя меня все упрекали в этом, себя я уже упрекнуть не мог.

Корреспондент. В вашей судьбе и судьбе вашей семьи мало типичного, хотя зрители и нашли здесь, как вы говорите, отражение собственных судеб. Что дали вам родители, дом, ваши близкие? Что было источником ваших художественных и вообще духовных устремлений? Мы спрашиваем это потому, что для польского читателя, зрителя, так же, как, видимо, и для советского, деятели искусства это, как правило, люди без биографий. В то же время на Западе люди искусства, все без исключений, имеют свои биографии.

А. Тарковский. Но это и так, и не так. Вы не правы в том, что не усматриваете у русских художников оригинальной судьбы. Конечно, если говорить о современных художниках, может быть, вы и правы. Но я никогда не ставил себя в параллель с современными художниками. Я всегда каким-то образом чувствую себя рядом с художниками XIX века. И в этом смысле, например, если вы возьмете Толстого, Достоевского, Чехова...

Корреспондент. Тургенева.

А. Тарковский. Тургенева...

Корреспондент. Лермонтова.

А. Тарковский. Лермонтова, Пушкина или, скажем, Бунина, то увидите, насколько их судьбы уникальны. И насколько их произведения связаны с их жизнью, с их судьбой. Это не значит, что я совершенно вырываю себя из контекста всей культуры шестидесятых, семидесятых, восьмидесятых годов в Советском Союзе. Это не так! Но я категорически протестую против того, что после революции была какая-то пропасть. Ее специально создавали для того, чтобы начать новый этап в развитии русской культуры. Но мне кажется, на пустом месте ни одна культура развиваться не может! Мы сумеем взять, вытащить из земли и пересадить какое-то драгоценное растение, но оно не вырастет! Поэтому так трагично на переломе переживали свою судьбу те писатели, которые начали работать до революции и продолжали после. Алексей Толстой, Горький, Маяковский, Блок, Бунин, Ахматова.

Корреспондент. Трагедия Цветаевой.

А. Тарковский. Да, да, Цветаева. Пересадиться было невозможно. Но и не надо было пересаживаться! Не надо было делать этого страшного эксперимента с культурой. Потому что такие вивисекции даже более жестоки, чем насилие над человеческим телом, потому что они насилуют дух...

Или возьмем Платонова. Он принадлежит развитию советского времени в России. И он типично русский писатель. И, конечно, у него своя неповторимая и яркая судьба, которая отразилась в его произведениях. Так что вы

не совсем правы. И когда вы говорите обо мне, то для меня очень важна моя связь с классической русской культурой, которая, конечно же, имела и имеет до сих пор продолжение в России.

Я был одним из тех, кто пытался, может быть, бессознательно, осуществить эту связь между прошлым России и ее будущим. Для меня отсутствие этой связи было бы просто роковым. Я бы не смог существовать. Потому что художник всегда связывает прошлое с будущим, он не живет мгновением. Он медиум, он как бы проводник прошлого ради будущего. Что я могу сказать в этом смысле о моей семье? Мой отец — поэт, воспитывался в советское время. Он не был зрелым человеком, когда произошла революция. Он 1906 года рождения[2]. Значит, в семнадцатом году ему было 11 лет. Он был ребенком. Но культурные традиции, конечно, впитал в себя. Отец окончил Брюсовские курсы, был знаком почти со всеми известными поэтами России, и его, конечно, невозможно представить себе в отрыве от развития русской поэзии, поэзии Блока, Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, Заболоцкого. И для меня это было очень важно! Получилось так, что по существу меня воспитывала мать. Отец с ней расстался, когда мне было три года. Он скорее на меня действовал в каком-то биологическом, подсознательном смысле. Хотя я далеко не поклонник Фрейда, даже Юнг меня не устраивает, потому что Фрейд, в общем, просто грубый материалист, он как Павлов. Это один из возможных материалистических вариантов объяснения человеческой психологии.

Корреспондент. Самый простой и грубый.

А. Тарковский. Да. Конечно. Вот поэтому меня это не устраивает. Отец имел на меня какое-то внутреннее влияние, но, конечно, всему я обязан матери. Она помогла мне реализоваться. Из фильма видно, что мы жили, в общем, очень тяжело. Очень трудно жили. И время трудное было. Когда мать осталась одна, мне было три года, а сестре полтора. И нас она воспитала сама. Всегда была с нами. Второй раз она уже не вышла замуж, всю жизнь любила нашего отца. Это была удивительная, святая женщина и совершенно не приспособленная к жизни. И вот на эту беззащитную женщину обрушилось все. Вместе с отцом она училась на Брюсовских курсах, но в силу того, что у нее уже был я и она была беременна моей сестрой, она не получила диплома. Мать не сумела найти себя как человек, имеющий образование, хотя я знаю, что она занималась литературой (в мои руки попали черновики ее прозы). Она могла бы себя реализовать совершенно иначе, если бы не то несчастье, которое на нее обрушилось. Не имея никаких средств к существованию, она стала работать корректором в типографии. И работала так до самого конца. Пока не получила возможности выйти на пенсию. И я просто не понимаю, как ей удалось дать нам с сестрой образование. Причем я кончил школу живописи и ваяния в Москве. За это надо было платить деньги. Откуда? Где она их брала? Я кончил музыкальную школу. Она платила учительнице, у которой я учился и до, и во время, и после войны. Я должен был стать музыкантом. Но не захотел им стать. Со стороны можно сказать: ну, конечно, были какие-то средства, раз человек из интеллигентной семьи, это естественно. Но ничего естественного в этом нет, потому что мы ходили буквально босиком. Летом вообще не носили обуви, у нас ее не было. Зимой я носил валенки моей матери. В общем, бедность — это не то слово. Нищета! И если бы не мать... Я просто всем обязан матери. Она на меня оказала очень сильное влияние. Влияние даже не то слово. Весь мир для меня связан с матерью. Я даже не очень хорошо это понимал, пока она была жива. И только когда мать умерла, я вдруг ясно это осознал. Я сделал «Зеркало» еще при ее жизни, но только потом понял, о чем фильм. Хотя он вроде бы задуман был о матери, но мне каза-

[2] Арсений Александрович Тарковский родился 25 июня 1907 года.

лось, что я делаю его о себе. Как Толстой писал «Детство. Отрочество. Юность». Лишь позже я осознал, что «Зеркало» — не обо мне, а о матери.

Корреспондент. Фильм сделан как поэма, как интимный лирический монолог, а ведь, казалось бы, это невозможно в условиях кино.

А. Тарковский. Может быть, я не знаю. В общем, я даже и о форме не думал. Просто для меня было важно восстановить на экране те вещи, которые в моей памяти. Пойти именно по такому пути, а не по пути, ну, скажем, того же Алена Рене, который конструирует свои воспоминания. Или Роб-Грийе, литература которого к России не имеет никакого отношения. Это настолько противоположно!

Корреспондент. Как вы относитесь к традициям русского «большого» кино? Кого вы считаете своими учителями?

А. Тарковский. Ну что значит русское «большое» кино?

Корреспондент. Пудовкин, Эйзенштейн...

А. Тарковский. Вы знаете, для меня и Довженко, и Пудовкин более важны, чем, скажем, Эйзенштейн.

Корреспондент. Как?! Создатель «Ивана Грозного» и «Александра Невского»?

А. Тарковский. По-моему, Эйзенштейн — это режиссер непонятый советскими руководителями и, в частности, Сталиным. Потому что, если бы Сталин понял его сущность, он никогда бы не стал его преследовать. Я более или менее знаю, как это произошло, догадываюсь. Эйзенштейн был очень знаменит, очень образован. В это время в кино работали молодые мальчики, в основном самоучки, пришедшие из революции.

Корреспондент. Но тогда были чувства.

А. Тарковский. Да, чувства были, был революционный пафос, надежды на будущее, какие-то конструктивные концепции изменения культуры. Все это очень хорошо. Но Эйзенштейн, быть может, единственный, по крайней мере один из немногих, которые принадлежали традиции, знали, что такое культурное наследие.

Однако он нес это знание не внутри себя, не в сердце своем. Он очень головной. Он холодный, расчетливый, умозрительный. Все его конструкции придуманы на бумаге. Он как мультипликатор. И не потому, что рисовал кадры, а потому, что все придумывал, а потом втискивал в кадр. Он не пользовался жизнью. Жизнь на него никаким образом не влияла. На него влияли идеи, которые он конструировал, придавал им какую-то форму, как правило, очень мертвую, железную, сухую.

Корреспондент. Аскетическую.

А. Тарковский. Да... Все носило умозрительный характер. Или это были цитаты из живописи, или какие-то выдуманные композиции, но все это была типичная идея синтетического кино. Где кино являлось как бы соединением графики, живописи, театра, музыки, всего прочего. Сумма всего этого и давала новое искусство. А самого по себе кино не было. Это, мягко говоря, очень грубая ошибка. Потому что кино обладает своей спецификой, ни на что не похожей, которая отличает его от других искусств. Эйзенштейн не извлек из своего искусства того, что присуще только ему. Он взял от всех понемножку и не увидел, в чем же специфика кинематографа. А если бы он нашел ее, тогда бы он отбросил в сторону все остальное и оставил только это.

Корреспондент. Но ведь есть фильм о Мексике.

А. Тарковский. Да, я видел материал. Мне кажется, что это очень слабо. Это наивно, с точки зрения актерского исполнения, глубины характеров, мизансцен, даже внешнего изобразительного ряда.

Корреспондент. Плакат.

А. Тарковский. Плохой театр и ужасно наивные плакатные композиции.

Корреспондент. Маски.

А. Тарковский. Да. И мне, скажем, совершенно непонятно, почему первая серия «Ивана Грозного» была одобрена, а вторая разгромлена. Почему? Ведь он оправдывал опричнину, которая рубила головы направо и налево ради укрепления централизованного единовластия. Слепому же было ясно, о чем этот

фильм! И вдруг, вместо того чтобы осыпать его золотом и орденами, Эйзенштейна начинают преследовать. Совершенная загадка. Ну я уж не говорю об «Александре Невском». Тут социальный заказ ясен. А его «Бежин луг»...

Корреспондент. Я не знаю такого фильма.

А. Тарковский. Ну как вы не знаете? Вы должны знать, если задаете мне вопрос по поводу Эйзенштейна. Был такой герой в тридцатые годы, во времена коллективизации,— школьник, пионер, который, к несчастью, был сыном кулака. А кулаки это были люди...

Корреспондент. Да, да. Знаем.

А. Тарковский. Вы отлично знаете. И он стал просто таким советским святым, потому что донес властям на своих родителей.

Корреспондент. Да, об этом я знаю, знаю. Павлик Морозов.

А. Тарковский. Это и есть герой фильма. Эйзенштейн изображал его как святого, как святую жертву, как мученика, который отдал жизнь за идею! И вдруг смывают негатив, и фильм уничтожается, и Эйзенштейн оказывается на грани катастрофы. Он ждет, что станет одним из самых преследуемых, что его арестуют... Я всего этого не понимаю. Эйзенштейн искал возможности утвердить идеи, которые... не только носились в воздухе, которые повсеместно утверждались. Хотя должен сказать, что когда он начал снимать, его коллеги определенным образом подготовили начальство — мол, Эйзенштейн снимает какую-то антисоветскую формалистическую картину с налетом мистики. Тогда перепуганное кинематографическое начальство доложило обо всем Сталину. В этом и был расчет. Сталин потребовал материал в Кремль. И вот он видит какой-то пожар, какие-то бочки катятся по настилу со второго этажа. Спасается колхозное добро. Имеется в виду, что его подожгли кулаки. И вот из горящего сарая катится бочка один раз, второй, третий. Крупным планом, общим планом, сверху, снизу. Через некоторое время Сталин сказал: «Прэкратить это бэзобразиэ!» И ушел. С моей точки зрения, Эйзенштейн, как один из крупнейших теоретиков, личностей в советском кино, был просто уничтожен своими же коллегами. Я знаю людей, которые на бесконечных собраниях обвиняли его в формализме, в идеологических отклонениях, кричали на него. А после XX съезда партии выглядели как люди, которые его защищали. Да, очень странная судьба.

Что же касается Довженко, наверное, он мне ближе всего, потому что как никто чувствовал природу. Для меня это очень важно. Конечно, я имею в виду раннего Довженко немого периода. Его концепция одухотворения, обожествления природы, его пантеизм мне близки. Довженко, наверное, был единственный из режиссеров, который не отрывал киноизображение от атмосферы самой земли, ее жизни. Для всех других режиссеров это фон. А для него это среда. И он чувствовал себя внутренне связанным с жизнью природы.

Корреспондент. На сегодня таким режиссером, восприимчивым по отношению к природе, чувствующим ее, является, по-видимому, Шукшин.

А. Тарковский. Да, конечно, он чувствовал природу. Как деревенский человек, он не мог ее не чувствовать и не понимать. Безусловно. Но Довженко умел ее показать! А Шукшин не умел. Она у него как бы подразумевается. Его пейзажи безыскусны, порой случайны. Они как-то бессознательно входят в его фильмы, тогда как Довженко искал себя в этой природе.

Корреспондент. Согласились бы вы, если бы ваши фильмы были определены как романтические?

А. Тарковский. Нет, не согласился бы.

Корреспондент. Но ведь мы находим в них такие постоянные мотивы, как поиски собственного «я», находим сакрализацию мира, поиски sacrum, мифы, наконец, веру в первозданную чистоту духовной культуры, которую художник должен отображать. По духу это все романтизм.

А. Тарковский. Вы хорошо об этом сказали, но мне кажется, что так вы объяснили не романтизм, к которому это не имеет никакого отношения. Когда произносится слово романтизм, я пу-

гаюсь. Потому что романтизм — это способ изображения действительности, это мировоззрение, при котором человек за реальным миром видит нечто большее, чем в нем находится. Когда вы говорите о чем-то святом, о каких-то поисках истины, для меня это...

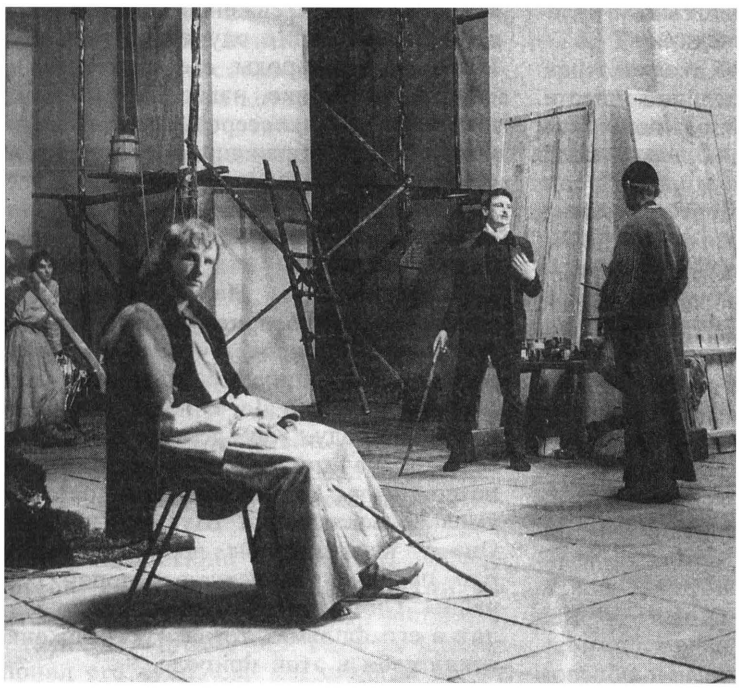
Корреспондент. Это не романтизм.

А. Тарковский. Да, не романтизм, потому что я не преувеличиваю реальности. Для меня в ней заключается гораздо большее, чем то, что я нахожу, это. Я сейчас разговаривал в Берлине с таким человеком. С китайцем.

Корреспондент. Это подтверждено экспериментально с кирлиановскими фотографиями.

А. Тарковский. Да, это имеет к нему отношение. Он ауру просто глазами видит, он может сказать, что у вас, как вы себя чувствуете, какие у вас проблемы.

Корреспондент. Я думаю, что он романтик.



На съемках «Андрея Рублева»

и гораздо больше глубокого и святого, чем я умею увидеть. Романтики верили в то, что жизнь не такая плоская, что в ней много глубины и много того, что мы называем эзотеричность, метафизика, потусторонность...

Корреспондент. Духовность.

А. Тарковский. Да, много того, что не улавливается при помощи познания. Они догадывались об этом и пытались это изобразить...

Есть люди, видящие ауру человека. Они просто обладают некоторыми свойствами, развитыми у них в большей степени, чем у других. И они видят ауру! И могут лечить, потому что знают

А. Тарковский. Да нет, он не романтик, он считает это реальностью. Романтик пытался бы эту ауру придумывать, потому что он догадывается, что она должна быть. А поэт ее видит. Вы можете сказать, что и среди романтиков были поэты. Конечно, я не спорю. Был Гофман, которого я просто обожаю.

Корреспондент. Был Лермонтов.

А. Тарковский. Был Лермонтов. Был Тютчев! Мистик глубочайший. Потрясающий поэт! Но разве можно их назвать романтиками? У романтиков предмет изображения приобретает форму какую-то приподнятую, преувеличенную, приукрашенную, облагороженную. Мне

кажется, что жизнь настолько прекрасна, настолько глубока и настолько полна духовности, что ее не надо преображать. Это нам нужно заботиться о своем духовном воспитании, а не о том, чтобы каким-то образом приукрашивать жизнь. Вы понимаете, что я хочу сказать?

Корреспондент. Да.

А. Тарковский. И вот этот плащ романтический... это результат не веры в человеке, а в большей степени веры в собственное воображение.

Корреспондент. Такой солипсизм.

А. Тарковский. Да. Для меня это и есть романтизм. Во всяком случае, существенная его часть, которая мне совершенно противопоказана. В свое время очень хорошо сказал в отношении меня Довженко: в луже грязной он видит отраженные звезды. Этот образ мне понятен. А если мы будем видеть звездное небо и летящего в нем ангела, то это уже какая-то очищенная аллегорическая форма.

Корреспондент. Стилизация.

А. Тарковский. Совершенно верно, оторванная от жизни. Но в том-то все и дело, что Довженко был поэтом, для него жизнь была гораздо более наполнена духом, чем для тех, кто искал в окружающей действительности предмет приложения для своей творческой деятельности. Для романтика жизнь дает повод творить. А для поэта это обязанность творить, потому что в нем с самого начала живет дух, который его к этому вынуждает. Поэт, в отличие от романтика, как никто понимает, что он уподобляется образу Божьему. Способность к творчеству как бы заложена изначально. Она не принадлежит человеку. Романтик всегда видел в своем таланте, в своей творческой деятельности какую-то особую красоту. Особую...

Корреспондент. Миссию...

А. Тарковский. Миссию... ладно, с этим я вполне согласен.

Корреспондент. В польском языке есть такое слово wieszcz. Мы, например, говорим: Адам Мицкевич был народным wieszcz, пророком, прорицателем, открывшим народу невидимую для него правду.

А. Тарковский. Да-да. Это так. И с этим нельзя не согласиться. Но это не романтизм. Потому что Пушкин был таким же. Мне кажется, романтизм в худшем смысле выражается в том, что художник наслаждается тем, что самоутверждается, утверждает себя в искусстве. И это его самоцель. Это свойство романтическое мне отвратительно. Всегда возникают какие-то претенциозные образы, художественные концепции. Как у Шиллера, когда герой на двух лебе-

«Андрей Рублев»

дях путешествует. Помните, да? Ну, это просто кич. Для поэта неромантика это совершенно невыносимо! А вот Шиллер должен был быть таким. В этом отношении можно понять и Вагнера. Весь этот романтизм во многом ущербен. Это желание самоутвердиться. Это такой эгоцентризм, такой западный эгоцентризм. Кстати, в России, да и в Польше тоже, в общем, такого не было никогда. Чтобы художники так много говорили о себе, как это делал Новалис, как это делал Клейст. Байрон, Шиллер, Вагнер.

Корреспондент. Это и есть романти-

ческий индивидуализм — одна из главнейших особенностей романтизма.

А. Тарковский. Это самое отвратительное, что для меня может быть. Претенциозность ужасная, желание утвердиться, доказать. Центром мира сделать самого себя. В противовес этому есть другой мир — поэтический, который я связываю с Востоком, с восточной культурой. Сравните, скажем, музыку Вагнера или даже Бетховена, это же вопль, это монолог о себе. Посмотрите, какой я бедный, какой я нищий, какой я Иов. Посмотрите, какой я несчастный, я весь в рубище, как я страдаю, как никто! Видите, как я страдаю, как Прометей. А вот как я люблю! А вот как я... Вы понимаете? Я, я, я, я, я! А вот я недавно специально взял музыку шестого века до нашей эры (китайская даоссийская ритуальная музыка). Это абсолютное растворение личности в ничто. В природе. В космосе. То есть абсолютно обратное свойство. А романтик говорит: я, я, я, я, я! Я страдаю! Я чувствую. Мои чувства самые главные, все остальное ничто.

В середине века в Японии многие из живописцев, которые получали пристанище у сегуна, у феодала еще разрозненной Японии и достигали необычайной славы, вдруг исчезали. Они уходили и появлялись при дворе другого сегуна под чужим именем и начинали в совершенно другой манере свою карьеру придворных живописцев. Таким образом некоторые из них проживали до пяти, шести жизней. Вот в чем величие духа.

Корреспондент. Это скромность.

А. Тарковский. Ну, можно назвать это скромностью, но это слишком слово такое, как вам сказать...

Корреспондент. Это служба.

А. Тарковский. Почти молитва! Где моя личность не имеет никакого значения, потому что талант, который мне дан, он дан свыше. И если он мне дан, значит, я чем-то отмечен. А если я отмечен, значит, должен служить этому. Значит, я уже раб, а не пуп земли. Все очень просто. Вы правильно сказали о скромности, но это чувство гораздо более важное, чем скромность.

Корреспондент. Мы уже приближаемся к Андрею Рублеву.

А. Тарковский. Ну да, он ведь человек религиозный, монах. Да, так вот, когда вы говорите о романтизме, все свойства, о которых вы упомянули, они мне понятны и близки, но мне не кажется, что это свойства именно романтизма.

Корреспондент. Герои ваших фильмов похожи на героев романтических поэм. Они всегда в пути, в поиске, и этот поиск-паломничество становится для них посвящением. «Сталкер», к примеру, построен по такой типично романтической схеме.

А. Тарковский. Но вы же не будете утверждать, что Достоевский — романтик. Он же никакой не романтик, с точки зрения принадлежности к какому-то мировоззрению. А вместе с тем его герои всегда в пути.

Корреспондент. Скорее в лабиринте.

А. Тарковский. Это неважно! Это та же история человека идущего, ищущего, как Диоген с фонарем шел. И Раскольников, и Алеша Карамазов — они всегда в пути. Но то, что герои в пути — это не обязательно признак романтизма. Это есть в романтизме, но не самое главное в нем.

Корреспондент. Я знаю, что есть разница в понятии романтизма.

А. Тарковский. Вот это очень важно. У нас...

Корреспондент. Я думаю, что в Польше романтизм — для нас это самое главное.

А. Тарковский. Вы знаете, самое страшное, что сейчас вообще происходит в теоретических исследованиях культуры, искусства, литературы, поэзии, — то, что не существует общих понятий. Нет даже единой выработанной терминологии. Это ужасно. И когда вы пишете и используете слово романтизм, вы понимаете одно, а я совершенно другое.

Корреспондент. А в Германии что-то...

А. Тарковский. Третье. И вот это — беда. Поэтому прежде чем высказывать какие-то концепции, надо совершенно точно сказать, что ты имеешь в виду. И только тогда тебя поймут.

Корреспондент. Мы вот тут называли ваших героев путниками, пилигримами. Я хотел бы спросить: путник, пилигрим имеет какой-либо шанс прорваться через постоянно угрожающий ему хаос событий? Время в ваших произведениях неумолимо, оно все превращает в руины, время и события ранят и уничтожают героев и все материальное. Верите ли вы в неизменность таких ценностей, как верность, чувство собственного достоинства, право на индивидуальное самовыражение человека?

А. Тарковский. Но это не совсем вопрос, а какое-то огромное количество всяких проблем, которые вы назвали. Очень трудно сформулировать ответ, потому что очень широко поставлен вопрос. С одной стороны, вы говорите о неумолимости времени, о том, что оно уничтожает героев, а потом, вы говорите, и все материальное. Вот это мне не совсем понятно. Или только материальное разрушается? Герои ведь это же не совсем материя. Это прежде всего дух. А поскольку дух неразрушим, то для меня очень важно увидеть реальность, которая разрушается, вопреки духу, который не разрушается. Ну, в «Рублеве» вы, скажем, этого не найдете еще. Хотя там, конечно, есть момент разрушения, но в каком-то моральном смысле. Тогда как в «Сталкере» или даже уже в «Зеркале» вот дом, которого нет, а чувства или дух остаются навсегда, потому что мать, вы помните, она остается все той же. Мне важно было доказать, что она бессмертна, эта душа матери.

Корреспондент. Она остается.

А. Тарковский. Да. А все разрушается. Это действительно грустно, как бывает грустно глядеть... душе, когда она покидает собственное тело. В этом есть какая-то ностальгическая, астральная тоска. Но вместе с тем для меня ясно, что героев не касается разрушение, оно касается только предметов. И поэтому для меня очень важно, чтобы прозвучал этот контраст, сама реальность находилась в каком-то разрушенном виде, ну хотя бы потому, что она уже устарела, уже пережила свое время. Она длится в каком-то ином времени, тогда как человек остается, в общем, по-прежнему одним и тем же. То есть не то что одним и тем же, он развивается бесконечно. Поэтому когда вы говорите о времени, которое неумолимо, вы говорите о достоинстве. Ну конечно, самое главное — это достоинство. И если говорить о пути, то по существу неважно, куда пришел человек. Важно, что он ступил на путь.

Корреспондент. В «Сталкере», например.

А. Тарковский. В любом случае. Да, а в «Сталкере», я не знаю, возможно. Может быть... Я хочу сказать другое. Я хочу сказать, что важно не то, чего ты достиг, а то, что встал на путь этого достижения. Совершенно неважно, стоишь ты в начале пути или уже в конце. Перед тобою путь, который не окончится никогда. Самое важное встать на него. Вот тут-то и проблема. Поэтому для меня важен не столько путь, сколько момент, когда человек встает на него. Например, в «Сталкере» важен, может быть, не сам Сталкер, гораздо важнее Писатель, который туда пошел циником, прагматиком, а вернулся оттуда человеком, который заговорил о человеческом достоинстве. Он говорит, что вообще не пойдет в эту комнату, потому что знает, что он плохой человек. Для него впервые встал вопрос: плохой он человек или хороший, но раз он об этом задумался, значит, уже тем самым встал на путь. И когда Сталкер говорит, что все бесполезно, что никто ничего не понял, что он никому не нужен, он ошибается, потому что Писатель понял. Я хотел делать продолжение фильма, но это могло быть только в России, в Советском Союзе, сейчас это уже невозможно, потому что необходимо, чтобы играли одни и те же актеры. Сталкер должен был перерождаться... Он не верит, что люди сами могут идти к этому счастью, к счастью собственного преображения и изменения. И он начинает применять силу. Он начинает их насильно, обманом уводить в Зону для того, чтобы они пришли к лучшей жизни, то есть превращается в фашиста. Когда уже цель якобы оправдывает средства. И человек перерож-

дается. Вот этим я хотел кончить картину. И чтобы он даже кровь пролил ради того, чтобы настоять на своем. Это уже идея Великого Инквизитора. Те, кто берет грех на себя, грех во имя...

Корреспондент. Спасения.

А. Тарковский. Спасения. Ну это, о чем писал Достоевский в свое время.

Корреспондент. В «Бесах».

А. Тарковский. Да, в «Бесах» и в «Братьях Карамазовых». Нет, в «Бесах» он даже не писал об этом. Он отрицал там вообще какой бы то ни было первоначальный благородный толчок. А в «Братьях Карамазовых» Достоевский как раз писал о социализме именно с этой точки зрения. Есть такие люди, которые берут на себя грех насилия во имя счастья масс.

Корреспондент. Или каких-то идей.

А. Тарковский. Или идей. И в этом отношении для меня важен не столько путь, сколько сам человек, который становится или не становится на него. Так что те аспекты, которые вы по этому поводу перечислили, в общем, для меня, конечно, важны. Человеческое достоинство, внутренняя свобода... Но вы понимаете, что свобода политическая и свобода духовная — это понятия разные? Когда мы говорим свобода политическая, мы не имеем в виду свободу, мы имеем в виду права. Право жить так, как ты считаешь нужным, по совести. Право служить обществу в том смысле, в котором ты этот вопрос понимаешь сам. Право чувствовать себя свободным. Право! И, естественно, обязанности какие-то. Но права ты должен иметь. А когда мы говорим о свободе, мы имеем в виду другое. Мне кажется, если ты хочешь быть свободным, ты всегда свободен. Мы знаем, что люди и в тюрьме могут быть свободными. Свободу нельзя расценивать, как впрямую связанную с прогрессом. Потому что всегда, пока существовало человеческое сознание и человеческая личность, человек мог быть или свободным, или несвободным. Во внутреннем смысле этого слова. Поэтому когда мы говорим о свободе, мы не должны путать политические права и свободу внутреннюю. Духовную свободу. Они здесь, в Швеции, ничего не понимают в этом отношении, просто ничего. Я недавно выступал на одной встрече, а они потом писали в газетах: «Это очень странно, что Тарковский говорит о духовности какой-то». Конечно, им странно! Они просто не понимают этого.

Корреспондент. Они не понимают, о чем вы говорите.

А. Тарковский. Да. У меня такое впечатление, что они не понимают, о чем я говорю. Они думают, я говорю о духовности в том плане, что человек должен знать, зачем он живет. Если ты задумался о смысле своей жизни, то ты уже каким-то образом озарен некими духовными проблемами, уже встал на какой-то путь. А если ты не задал никогда себе этого вопроса, то находишься в бездуховном прагматическом состоянии, как животное, и никогда ничего не поймешь. Они ничего не понимают. Но когда журналист пишет об этом, я просто поражен! Он, наверное, думает, что если речь идет о духовности, то, значит о какой-то церковности.

Корреспондент. Экзотическая тема.

А. Тарковский. О какой-то церковности, как чуть ли не клерикальности. Для него совершенно не существует проблемы существования человеческой души. Или нравственного какого-то усилия, которое человек должен сделать в своей жизни.

Корреспондент. Они здесь выглядят невольниками свободы, невольниками прогресса.

А. Тарковский. Да. Кстати, если бы я у него спросил, что такое свобода, он бы никогда не ответил. Потому что он не знает, что это такое и что с ней делать.

Ну, это я отвлекся. В общем, так вопрос не стоял. Но для меня вопрос этот очень важный. Очень важный. Я никогда не ставил проблему права человека. Мне это неинтересно. Меня интересует проблема внутренней свободы.

Корреспондент. Это действительно самое главное. А теперь, если позволите, немного провокации. Как вы считаете, является ли сегодня художник

пророком, Моисеем, ведущим народ к земле обетованной, или же он моралист с большой буквы, выполняющий свою миссию. А может, это профессионал, который продает свой талант или, наконец, аристократ духа? Не ставите ли вы в вину людям их привязанность к материальному миру, к мелким потребительским удовольствиям? Не стремитесь ли вы представить их кающимися грешниками?

А. Тарковский. Для того чтобы как-то сузить круг этих аспектов, есть смысл просто поставить вопрос в принципе. Я могу своим ответом как-то ограничить функцию художника, его роль и место в жизни общества. Ну конечно, я считаю, что художник, во-первых, выражает идеи, которые назревают в обществе. То есть является как бы медиумом, выразителем идей, которые порождает сам народ. Но весь народ не может быть художником. Художник — это личность, он должен быть персонифицирован. И несмотря на то, что художник является голосом народа, порождением народа, общество не принимает его, гонит, а понимает иногда через много лет. Но все это ничего не значит. Это значит только то, что оно само себя не знает, не знает своих проблем. Художник никогда не может противостоять собственному обществу, собственной культуре. Даже если он выражает какие-то противоположные для современного общества идеи, то это вовсе не значит, что они не родились внутри общества. Просто общество еще не успело осознать эти проблемы, и художник, как правило, их не осознает, он их чувствует. Именно поэтому он их выражает. Потому что он не столько умнее своего времени, сколько чувствительнее. Художник часто не понимает того, что говорит. Он, как ребенок, повторяет слова взрослых, не понимая, что повторяет. А потом взрослые говорят: «Ах! Что это он сказал? Пошел в угол! Пошел вон!» И ребенка выпороли. А выпороли его за то, что он повторил слова, которые привыкли говорить в его доме. Короче говоря, я хочу сказать, что функция художника — быть голосом народа. Но это не *быть*! Нельзя *быть*! Нельзя заставить себя *быть* голосом народа. Это так и есть.

Долг художника заключается в том, чтобы делать свое дело. Если ты голос народа, то говори то, что народ от тебя требует. Хотя в том-то все и дело, что народ от тебя ничего не требует. Или он ждет от тебя какого-то чуда, или чтобы ты ему пел колыбельные песенки, или развлекал его. Это сам художник ведет себя таким образом, что от него что-то требуется, хотя, конечно же, в конечном счете требует народ, но требует бессознательно. И вот во имя этого долга по отношению к народу, к своему времени художник должен постоянно помнить о том, что он работает не для себя. И при этом он должен говорить только о вещах, которые ему близки. Но тут может оказаться, что то, что близко, важно тебе, никому не нужно. И тут ты бессилен. И можно ждать сто лет, чтобы выяснить, нужен ты был своему народу или нет. Нельзя себе сказать: для того чтобы я был полезен своему народу, я должен сделать то-то и то-то. И каким-то образом себя насиловать, чтобы стать, как тебе кажется, нужным, понятным, своевременным.

Корреспондент. Как этот фашист в вашем продолжении «Сталкера», который...

А. Тарковский. Который не столько хочет служить, сколько прислуживаться, понравиться публике. Очень трудно быть нужным своему обществу и вместе с тем быть искренним. Вернее трудно быть уверенным в том, что то, что ты делаешь, действительно кому-то нужно. Но путь один. Делать то, что тебе кажется правильным. А время покажет. Потому что ты не можешь быть судьей своих собственных усилий. Мне ужасно не нравится морализирование художников по поводу того, что они должны, а что не должны. Вообще занятие каких-либо позиций в искусстве — все это такая чепуха. Человека можно сделать своим сторонником в политическом смысле только потом. Когда он уже умер, когда его книги или фильмы живут и можно сказать: «А, вот видите, как он говорил! Так же и мы говорим».

А потом вдруг через год все меняется. И оказывается, он говорил совсем другое. У художника нет инструмента, при помощи которого он мог бы находиться ближе по отношению к запросам народа, чем он уже находится. То есть ему нужно только верить, что Бог даст ему возможность быть когда-то нужным народу. А получится это или не получится, он сейчас не знает и знать не может. Кино в этом смысле очень опасное искусство, потому что от него требуется немедленный успех.

Корреспондент. В кино нет времени.

А. Тарковский. И поэтому очень часто успех того или иного кинематографиста не соответствует его внутреннему облику, не означает, что он достоин своего времени и своего народа.

Корреспондент. В связи с этим у нас есть вопрос.

А. Тарковский. Но я, наверно, не ответил еще на какие-то вопросы. Я хотел закончить. Вот говорят: пророк! А что это такое? Скажем, Достоевского часто называют пророком. Ну да! Его можно так назвать.

Корреспондент. Пророк, пророческий императив — это для него было предопределением, признанием.

А. Тарковский. И у Пушкина тоже был пророческий императив, он сам об этом писал в замечательном стихотворении «Пророк». Конечно, художник — пророк. И, как правило, такой, которого в своем отечестве не принимают. Тот же Пушкин. Он был поэтом, довольно известным в своем кругу. Небольшом. И многие из его друзей, из его современников не понимали, что он гений. Ну поэт, Пушкин. И никто о нем не говорил так, как мы теперь говорим. Как мы говорим о своем гении. Когда Шопен сочинял свои этюды, он был музыкантом. А сейчас мы слышим о нем: «Шопен — это явление уникальное! Это душа польского народа, по поэтичности, тонкости своей духовной структуры ему нет равных в европейской культуре. Это поразительное явление». А в свое время они дружили с Жорж Санд...

Корреспондент. Не говоря себе, что они гении. Была жизнь. Сама жизнь.

А. Тарковский. Да, сама жизнь, более или менее элегантная. А чаще всего ужасно тяжелая. Или, скажем, Достоевский. Сначала он был поднят на щит тем же Белинским, который потом обрушился на него. Ужасным Белинским, с моей точки зрения. Никто не знает, что будет в будущем с тем или другим поэтом, но, конечно, художник — если он голос народа, его внутренний голос, его духовный инстинкт, если он выражает какие-то высоты нации, народного духа, то он не может не быть пророком. В конце концов, пророк это и есть произведение народа. Как Бог создал народ, так народ создает художника, а художник свое произведение.

У Борхеса есть замечательное маленькое эссе о Шекспире. Это диалог между Богом, Борхесом и Шекспиром, где сказано, что Борхес создан Богом так же, как Шекспир создавал свои произведения. Что все это ступени произведений, которые одухотворены одной и той же силой. То есть все имеет свою связь. И поэтому нельзя отрицать, что на художнике лежит пророческая миссия. Но, конечно, можно бить себя в грудь и всем говорить, что ты пророк, и мы знаем, такие художники были. А другие об этом молчали. Пушкин никогда не говорил, что он гений, пророк.

Корреспондент. Но мы сейчас говорим об общественной функции художника, мы говорим об этом призвании.

А. Тарковский. А я и не говорю о его социальной функции. Я говорю о его конечном устремлении к идеалу, потому что без идеалов художник не существует. А идеал, как известно, недосягаем. Поэтому в практическом смысле художник бесполезен, ведь он заботится все время об идеале. А идеал это вещь неконкретная, его никак нельзя использовать. И это драма современного общества, которое требует от художника какого-то практического применения. И как только пытаются использовать художника в практическом смысле, его ломают, как игрушку, и губят. И от него ничего не остается. Ну как с Маяковским, скажем, произошло.

Корреспондент. Так как он был «голосом».

А. Тарковский. Но он и так был голосом! А ему хотели навязать свое. То есть те, кто ему давал социальный заказ, уже сами знали, каков должен быть голос народа. То есть они отнимали у художника самое святое — быть искренним, самому слушать этот голос народа. А те, кто им руководил, говорили: «Мы знаем, как должен звучать этот голос, а ты не знаешь». Они отнимали функцию художника, тем самым присваивали и разрушали его. В этом смысле, когда мы говорим об императиве, вы говорите об аристократизме духа. Но, во-первых, давайте разберемся. Что такое аристократизм? Конечно, вы имеете в виду не историческое понятие. Это мы отметаем. Нас это не интересует. Мы живем во времени, когда в общем смешно быть аристократом. А аристократов духа мы находим среди самых простых людей. Среди крестьян, среди рабочих, среди кого угодно! Чем больше мы живем на свете, тем чаще встречаем таких людей. Но что это значит — аристократизм духа в приложении к художнику? Что такое искусство? Что такое произведение искусства, шедевр? Что оно выражает? Оно выражает величие человеческого духа, идеал, к которому он стремится. Мы уже договорились о том, что это отражение каких-то подспудных чаяний народа. И если это так, то это говорит о какой-то вершине, о какой-то высоте. А раз мы говорим о вершине, о высоте, то встает вопрос о досягаемости этого идеала, выраженного в художественном произведении. То есть, мы говорим об уникальности этого явления, о его величии. Но о величии можно говорить только при наличии пустоты вокруг него, а о вершине, покрытой снегом, только если рядом пропасти, не так ли? И то, что существует разница между высотой и более низким уровнем, и то, что вершина для нас символизирует духовное воспарение души, зафиксированное в произведении искусства, означает, что эти явления исключительные, призванные притягивать к себе человека для того, чтобы он духовно поднялся. Но раз есть необходимость звать человека для того, чтобы он духовно вырос, значит, он находится на довольно низком уровне духовного развития. В отличие от шедевра, автор которого находится на высоком уровне, потому что он отражает все, на что способен народ.

Это означает, что шедевр является каким-то идеалом, к которому надо стремиться, что уже речь здесь идет о каком-то аристократизме, исключительности, о каком-то высоком духовном парении над тем, что низко, недуховно, убого. Это как бы дух народа, который витает над толпой, над чернью. Мы отлично знаем, что Пушкин отличал народ от черни, к которой, кстати, причислял даже многих аристократов и дворян. И в то же время писал в «Борисе Годунове»: «Народ безмолвствует», придавая ему особый смысл какого-то провидения, возможности проникновения в сокровенные проблемы истории, придавая ему черты духовности и высокого внутреннего знания. Короче говоря, искусство именно в силу того, что оно является как бы вершиной над низменными пространствами, само по себе аристократично, аристократично в духовном смысле этого слова. Если бы искусство не выражало стремления к высокому духовному уровню, оно бы не существовало.

Корреспондент. Но есть и другое. Художник может быть не понят. Это часто встречается.

А. Тарковский. Может быть не понят или понят после смерти. И когда угодно! По-разному.

Корреспондент. Но его ситуация, социальная ситуация, уникальна с двух сторон: народ, который не понимает своего «голоса» и...

А. Тарковский. Вы правы. Вы совершенно правы. Но только дело в том, что художник не имеет права так думать. Сам. Вот когда я рассуждаю о художнике, о поэте, я должен так думать, но о себе я так думать не должен. Вы понимаете, это не морализирование и не лицемерие, отнюдь. А просто это не должно быть тебе понятно! Как только тебе становится понятно, что ты аристократ духа, так ты пропал! Это как болезнь. Как только я понял, что несу на себе какую-то миссию,— все! Про-

пал! Я могу это чувствовать. Но есть какие-то вещи, которые, не дай Бог... Мне очень трудно об этом судить, но я предполагаю, что такое самосознание художника в смысле аристократизма своего духа возникает одновременно с отсутствием какой-то гордыни. Понимаете?

Корреспондент. Да.

А. Тарковский. С появлением каких-то других проблем, на фоне которых он это никак не ценит, никак не гор-

«Сталкер»

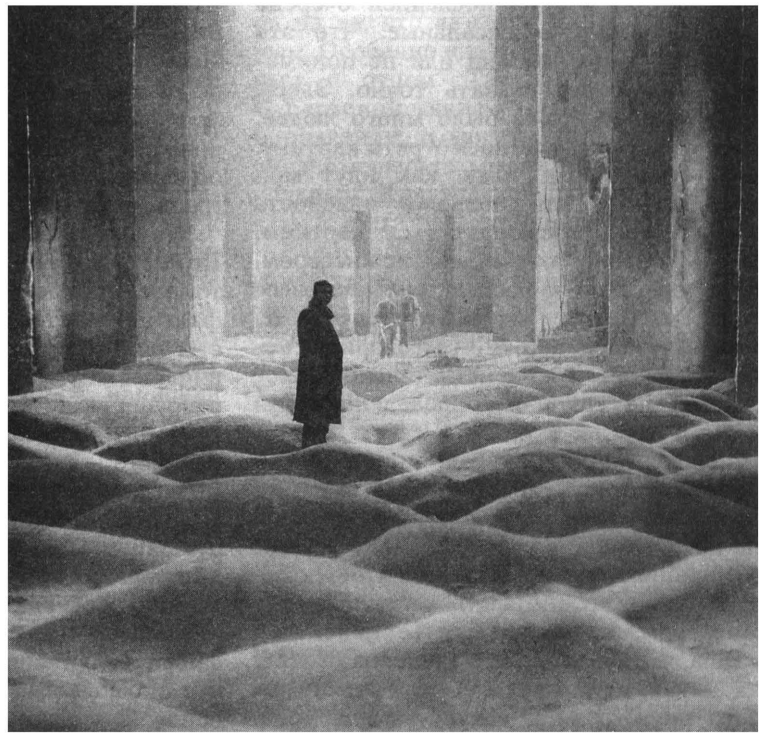
дится этим. Потому что он понимает: лучше бы этого ничего не было! Вот как Гамлет говорил: а почему именно я призван связать разорванную нить времен. Почему я?! Вот что становится, в общем, главной проблемой художника, если он считает себя аристократом духа или пророком. Потому что он ощутил себя пророком еще раньше, чем ощутил трагизм своего существования. А истинный художник всегда ощущает трагическую половину своей души гораздо ярче, чем остальное, чем аристократизм духа. Он его, как правило, не замечает и не должен замечать. Поэтому Пушкин, хотя и писал об этом, никогда его не замечал, а записал как факт. Это было уже второстепенно перед лицом драмы, трагедии художника, что верно в плане общих эстетико-философских рассуждений. Если бы мы сочиняли с вами какое-нибудь эссе на тему культуры, мы могли бы так рассуждать. Но, мне кажется, художник в принципе не должен этим заниматься. Это не его дело.

Корреспондент. Вы знаете, я думал о двух вещах. Во-первых, я думал о Висконти, это для меня один из самых великих режиссеров кино, у него такая аристократическая чистота на экране. Во-вторых, у меня создалось впечатление (может, впрочем, и неверное), что когда вы говорите о западной публике, ваш тон становится слишком критичным.

А. Тарковский. Это ведь критика не столько западной публики, сколько состояния, в котором она находится, в котором находится культура на Западе. Вот, например, для русских даже теперь и сама культура, и явления искусства всегда носят какой-то духовный смысл, пророческий, мистический. У поляков это тоже в очень сильной степени. Здесь же искусство уже давно стало предметом потребления. Что оно здесь значит? То, что я могу иметь. Существует культура на Западе? Существует. Значит, каждый может ею пользоваться. А что значит может? Физически, прагматически может. Вот, скажем, «Фауст», можно ли его прочитать? Ну, конечно, можно — достаточно заплатить деньги и купить «Фауста». Но ведь ты никогда не купишь Гёте! Ты пойдешь в книжный магазин и купишь фотороман или какой-то бестселлер, который принято покупать. Ты пойдешь в кино и будешь смотреть Спилберга! Вы понимаете, что происходит? У тебя не возникнет потребности приобрести Томаса Манна или Гессе, Фолкнера или Достоевского. Хотя все это можно купить. Тебе даже в голову не придет, что для того, чтобы приобщиться к искусству, надо сделать усилие,

равное тому, которое сделал художник, когда сочинял свое произведение. Вот в чем все дело. Это и означает бездуховность.

Вот говорят — элитарное искусство. Что значит элитарное? Любое произведение искусства всегда ждет того момента, чтобы каждый человек мог его понять и воспринимать, оно ради этого создано. А мы говорим элитарное, потому что оно непонятно с самого начала. Что значит непонятно? Гёте сказал, что прочесть хорошую книгу так же трудно, как ее написать. Это означает духовную работу, которую нужно проделать, чтобы воспринять то, что задумал автор. Но, повторяю, художник не противопоставляет себя народу, а преданно ему служит.



«Сталкер»

Корреспондент. Пользуясь вашей формулировкой, можно ли сказать, что западная публика еще не вышла на путь, ведущий к вашим фильмам, что это для нее еще впереди.

А. Тарковский. Мне очень трудно сказать, так это или не так. Я не занимался исследованием зрительских реакций на свои фильмы. Я знаю только одно: мои картины в Советском Союзе завоевывали публику с большим трудом. Но с каждым фильмом все больше и больше, а на последние два фильма просто нельзя было достать билета. Правда, картины были сняты с экрана как только начальство Госкино поняло, что они пользуются успехом. Мои фильмы всегда выпускались с надеждой, что они провалятся. А когда они не проваливались, их сразу снимали с экрана.

Корреспондент. Со всеми вашими фильмами так было?

А. Тарковский. С двумя последними — «Зеркало» и «Сталкер» именно так и было задумано. Это был трудный путь, потому что для меня возможно только одно: быть искренним и говорить своим языком о проблемах, которые мне близки, и я надеялся, что они будут близки и публике. Сначала это отталкивало зрителя, потом постепенно он как-то входил в это. Когда я, к сожалению, уехал из Советского Союза,

у меня была в основном публика молодая — 16—17 лет. Они понимали мои картины. Что значит понимали? Это не то же самое, что принимали. Это в каком-то смысле был их мир. И я был счастлив этим.

А сверстники были дальше от моих фильмов, чем молодые люди, что очень странно, и я не берусь истолковать это. На Западе тот же самый процесс. Например, в Лондоне за последние два года было несколько ретроспектив моих фильмов. И вот на последней очереди стояли просто колоссальные. Что это значит? Понимают они или не понимают? Я не могу сказать точно. Здесь, в Стокгольме, тоже было много людей, которые приходили посмотреть картину. В общем, я рад тому, как идут мои фильмы, но есть большая опасность в том, что *все* смотрят твои картины. Очень опасно оказаться режиссером, пользующимся колоссальным кассовым успехом. Потому что в этом случае ты уже не уверен в том, что говоришь нечто важное, что действительно находишься на какой-то определенной духовной высоте, к которой сам с трудом тянешься, поднимаешься до какого-то уровня и предлагаешь зрителю идти за собой. Это означает какой-то уровень, на который ты опускаешься, вне всяких сомнений. Конечно, для того чтобы снимать кино, нужно быть успешным режиссером, но это несчастье кинематографа, что он родился в грехе, на базаре, на рынке, на ярмарке. В отличие от любого другого вида искусства для того, чтобы продолжать производить фильмы, нужно заработать. Книгу можно написать, сидя дома, вот как Кафка писал. И ничего не публиковал. Но книги были написаны. Проблема отношения со зрителем очень сложная, она зависит не столько от задач, которые ставит перед собой художник, сколько от задач, которые ставит перед художником кинопроизводство. Может, когда-нибудь технология достигнет того уровня, что кино ничего не будет стоить. Скажем, мы будем надевать некий металлический шлем и как энцефалограмму записывать все наши фантазии, образы, а потом из этого монтировать картину. Тогда это будет дешево стоить. Но до новой технологии нужно дожить.

Корреспондент. Оказало ли польское искусство и польское кино какое-либо влияние на ваше творчество?

А. Тарковский. Конечно! Когда я учился во ВГИКе, был такой взлет польского кино, его расцвет, связанный с именами молодого Вайды, Анджея Мунка и других. Всемирно известная польская школа не могла не произвести на нас впечатления. Особенно отношением к фотографии, образным ви́дением. Был такой оператор, Вуйчик, работал с Вайдой и с Мунком. «Пепел и алмаз» был каким-то откровением. Это очень стимулировало, особенно отношение к правде жизни, поэтизация, основанная на фотографии кинематографической, на натурализме.

Это очень было важно в свое время. Потому что кино тогда было такое картонное, такое неестественное, такое фальшивое. Польские кинематографисты понимали, что имеют дело со специфическим материалом, и они его не разрушали. К тому времени кинематограф был весь заклеен фанерой, обоями, какой-то тканью, папье-маше, сделанными на киностудиях. А они вдруг обратились к чистой натуре — к грязи, к разрушенным стенам, к человеческим лицам актеров. Со всего был снят грим, и все зажило совершенно другим чувством.

Корреспондент. Раз уж мы коснулись вашей связи с польской культурой, не могли бы вы рассказать, почему выбрали основой одного из своих фильмов «Солярис» Станислава Лема? Что в этой повести привлекло ваше внимание?

А. Тарковский Я очень уважаю Станислава Лема, люблю его произведения, и, когда могу, их читаю. И единственное, о чем я жалею, что он не очень любит кино и не понимает его. И поэтому когда мы сотрудничали, то были неравными партнерами. Я бесконечно любил его книги, а он был совершенно равнодушен к моему кино. Наверное, он не будет отрицать ни музыки, ни поэзии, ни живописи. Но кино он не воспринимал. И не воспринимает до сих пор. И так очень многие. Многие интеллигентные люди, которые прекрасно знают

литературу, поэзию, музыку, не относятся к кино как к искусству. Или они считают, что оно еще не родилось, или его не чувствуют, но они за лесом не видят деревьев. В том смысле, что не могут отличить истинного кинематографа от коммерческого. И Лем, видимо, не относясь серьезно к кино как к искусству, считал, что мы должны были просто иллюстрировать его роман, чего я не мог сделать. В таком случае ему надо было обращаться не ко мне. Есть такой тип режиссеров, которые идут по пятам писателя и добросовестно иллюстрируют, создавая какие-то картинки, вроде бы даже похожие. Но все мертво и не имеет самостоятельной художественной ценности, а светится каким-то отражением, каким-то вторичным смыслом по отношению к литературе. Мне кажется, отношение Лема к киноискусству заставило его оказаться в положении человека, который вроде бы даже ожидал такого иллюстративного результата. Когда мы уходили от сценария, придумывали какие-то новые линии, он возмущался. Мы написали один вариант сценария, который мне очень нравился. Там вообще почти все происходило на Земле. Вся предыстория с Хари, почему она возникает там, на Соляpисе. В общем, преступление и наказание! И, конечно, это совершенно противоречило замыслу Лема. Его интересовало столкновение человека с космосом, с Неизвестным, а меня — проблема внутренняя, духовная. Я взял этот роман только потому, что впервые увидел произведение, которое мог бы определить как историю покаяния. Что такое покаяние, раскаяние в прямом, классическом смысле этого слова? Когда для нас наша память о совершенных проступках, о грехах превращается в реальность. Для меня роман Лема был поводом сделать такую картину. В плане же столкновения с будущим или с неизвестным опять-таки был важен не онтологический аспект, а то, что происходит с душой человека, его психологическое состояние. И если человек остается человеком — для меня это самое дорогое. Герой «Соляриса» — обыкновенный обыватель — испытывает душевную боль и страх, как животное, которое мучается и не понимает, что с ним происходит. И мне именно важно, что он, сопротивляясь жестокости, бесчеловечности, не сознательно заставляет себя быть человеком, а бессознательно, инстинктивно, в силу своих душевных, духовных устремлений. И этот обыкновенный человек на духовном уровне оказывается очень высоким. Он как бы обретает сам себя. Вдруг заглядывает в эту проблему, как в зеркало, и выясняется, что он духовно богат. Несмотря на то, что кажется даже ограниченным. Особенно вначале, когда разговаривает с отцом. Так, зануда какой-то. С Бертоном какие-то пошлости говорит о познании, о морали. Как только начинает излагать мысли, становится банальным. Как только начинает чувствовать, страдать — становится человеком.

Если бы Лем относился к кино как к искусству, он бы понимал, что экранизация всегда возникает на руинах произведения. Это какое-то совершенно новое явление. Но Лем этого не ощутил. Хотя я бесконечно благодарен ему за те дни, которые провел рядом с ним. Он очень милый и чрезвычайно интересный человек. И то, что я говорил, это не обвинение, я просто был немножко огорчен, что Лем так относился не ко мне и не к фильму, а к кино вообще.

Я очень люблю кино. Это, конечно, высочайшее поэтическое искусство. Но вместе с тем я никогда не сравню его с поэзией или с литературой. Это совершенно разные области! То, что может кино, не способна литература, то, на что способна литература, совершенно не свойственно кинематографу. И в этом вся прелесть! Мне кажется, вот этого как-то инстинктивно не воспринял Лем. Но я хочу воспользоваться этим нашим разговором для того, чтобы передать ему большой привет и мое уважение. Я с благодарностью вспоминаю то время, когда с ним работал. Однако ради объективности я должен был сказать, что все складывалось именно так.

Иногда встречается человек начитанный, прекрасно знающий поэзию, музыку, живопись, и говорит, что ему ужасно нравится твой фильм. Вроде как-то

приятно. И вдруг начинаешь с ним разговаривать и чувствуешь, что он ничего не понял! Вот это страшно. И это, между прочим, всегда более обидно, чем если кто-то сразу говорит: да, я не понимаю ваши картины и вообще, по-моему, все это претенциозный, глупый бред. И даже: как можно за государственный счет снимать такие картины! Я получал такие письма тоже. По поводу «Рублева» один автор написал письмо прямо в КГБ. Не больше и не меньше. Мол, призвать Тарковского к порядку, чтобы он не делал за государственный счет картины, направленные против татарского народа.

Корреспондент. Татарского?

А. Тарковский. Вы понимаете, татары, значит, проливали кровь вместе с русскими своими братьями во время войны за одни и те же идеалы, а Тарковский делает антитатарский фильм. Тарковскому больше нечего делать, как снимать антитатарский фильм. Эти люди даже своей истории не знают. Они, например, даже не знают, что сами уже совсем не те татаро-монголы, которые были при Рублеве. Это же разные вещи! Я однажды в Казани был вынужден процитировать это письмо и сказать: «Вот вы говорите о своем национальном достоинстве, но просто понятия о себе не имеете, потому что путаете себя совершенно с другим народом!» ...Ну, короче говоря, письма я получал самые разные, в том числе и ругательные. Но так как они почти всегда на очень низком уровне написаны, их даже не обидно получать. Но когда человек образованный, привыкший иметь свое мнение по поводу каких-то культурных явлений, говоря о твоем фильме, демонстрирует полное непонимание, вот это обидно. И мне гораздо более неприятен такой тип людей, которые думают, что они понимают, что они твои союзники и твои зрители. А оказывается, что они ничего не понимают.

Корреспондент. Но, наверное, можно сказать, что и вы такой читатель Лема.

А. Тарковский. То есть?

Корреспондент. Что, с его точки зрения, вы ничего не поняли.

А. Тарковский. Конечно. Конечно. Хотя он все-таки не может так сказать, потому что я...

Корреспондент. Я шучу.

А. Тарковский. Нет-нет! Есть вещи, которые я, конечно, тоже не могу понять, но в данном случае это не совсем справедливо, потому что то, что хотел сказать Лем, я понимаю, просто мне не это было интересно. Меня заинтересовал роман потому, что я увидел в нем что-то свое. И мне казалось, что для любого художника важно, если кто-то увидел в твоем произведении свое, быть может, второстепенное для тебя, но главное для него. И мне неинтересно, чтобы зритель понял меня, что это мое. Потому что я не самое главное. Мне важно, когда зритель как в зеркале увидит себя. Пусть это не будет совсем мое. Не мое главное, а мое второстепенное. А для него окажется главным. Я не знаю, вы согласны в этом со мной, вы ведь литературой больше занимались, или не согласны? Ну, в общем, у меня такое впечатление, что сколько читателей, столько и произведений. У каждого свое.

Корреспондент. Своя конкретизация.

А. Тарковский. Свой образ. Литература его описывает, а фильм демонстрирует. Но и в кино тоже есть способность увидеть свое. Мне кажется, что это самое дорогое! Если это есть в литературе, почему же в кино это надо истреблять? И наоборот, насаждать только свойственное всем, общепринятое. Ведь верно? Я никак не могу это понять и воспринимаю как дискриминацию. Если литературное произведение разные зрители толкуют совершенно по-разному, то почему кинематографическое произведение они должны толковать каким-то одним образом? Ведь зритель творит произведение. Искусство не было бы искусством, если бы оно не давало каждому человеку возможность для собственного восприятия. Конечно, и подготовленность, и определенная ясность в понимании должны быть. Но самое главное не подготовленность и не образование, а духовный уровень. То есть *приятие*. Не столько понимание, сколько приятие. Раз ты принимаешь, то и поймешь! Наступит момент, когда ты поймешь!

Корреспондент. Последний вопрос, который мы хотели бы вам задать. Вы живете сейчас в эмиграции. Судьбу русского художника-эмигранта, на наш взгляд, могут символизировать три фамилии: Бунин, Набоков, Солженицын. Это три варианта эмигрантской судьбы. Какой из них вам наиболее близок?

А. Тарковский. Чей-то жизненный путь не может быть близок или не близок. А личность того или другого человека может быть более близкой или менее близкой. Для меня, конечно, без сомнения, это Бунин. Помимо того, что его творчество мне ближе. Я его считаю великим писателем.

Корреспондент. Но ведь он жил прошлым, замкнулся в нем и только вспоминал.

А. Тарковский. Что значит вспоминал? Солженицын тоже вспоминает. И Набоков непрерывно вспоминает. Все, все вспоминают. Эмиграция — это тяжелая вещь. Но ведь в конечном счете все искусство основано на воспоминаниях.

Корреспондент. Мы имеем в виду модель эмигрантской биографии. В эмиграции можно либо замкнуться в другой культуре, в другом языке, как Набоков, а можно жить больше проблемами собственного народа, чем своего нового окружения, как Солженицын.

А. Тарковский. Русские никогда не умели быть эмигрантами! Потом не забывайте, что Набоков уехал из России в детстве, Бунин вынужден был уехать взрослым, совершенно зрелым человеком, а Солженицын был не только зрелым человеком, но человеком пережившим такое, которое не снилось ни тому, ни другому. Это совершенно несравнимые судьбы!

А если говорить о «модели», то... что ближе? Ну я не знаю. Набоков совершенно не годится, потому что он уехал ребенком, и вообще у него все было совсем иначе. Остаются Солженицын и Бунин. Конечно, я не пережил того, что пережил Солженицын. И не пережил того, что пережил Бунин. Для него рухнуло все гораздо раньше, чем началась революция. То есть та жизнь, которую он описывает ретроспективно, как ушедшую почти что...

Корреспондент. Я это и имел в виду, говоря, что он замыкался в прошлом.

А. Тарковский. Он очень страдал. Я люблю Бунина как писателя и понимаю его страдания. Более того, я понимаю его характер. Он был очень желчный человек. Очень жесткий человек. Не всегда справедливый. Очень-очень субъективно оценивающий людей. Недобрый! Так скажем. Я не знаю, был ли добрым Набоков и добрый ли Солженицын. А в смысле модели жизни в эмиграции, видимо, Бунин ближе Солженицыну, он тоже как отшельник жил, не умел приспособиться и раствориться в новой жизни. Тогда как Набоков и по-английски и по-русски писал. И опять-таки это объясняется тем, что он гораздо раньше уехал.

И потом как тип эмигранта Бунин был очень плохим. Как бы ни страдал Солженицын от эмиграции, он все-таки способен как-то занять свое сознание важными проблемами. А Бунин, мне кажется, не мог в себе подавить эту боль, она его раздражала. В определенном смысле он не был таким сильным, как, скажем, Солженицын. Он был одновременно и ребенком. Но в то же время часто злым ребенком.

Корреспондент. Такими дети бывают очень часто.

А. Тарковский. В общем, тяжелый у него был характер. А у кого легкий? У Набокова легкий? Нет. А разве легкий у Солженицына? Тоже нет.

Корреспондент. А у вас?

А. Тарковский. Если вы обо мне спрашиваете мое собственное мнение, то я вам никак не отвечу на это, потому что я себя совершенно не могу оценивать. А если и буду себя сам оценивать, то буду ошибочно оценивать.

Корреспондент. Именно так сделал бы и Бунин, если бы его об этом спросили...

А. Тарковский. Вы думаете?

Корреспондент. Так каждый делает, думая, что это хорошо.

А. Тарковский. Что хорошо?

Корреспондент. То, что он делает.

А. Тарковский. То, что он делает?

Ну, я о себе не могу сказать, что то, что я делаю, это хорошо. Я не считаю, что я все делаю хорошо, более того, я совсем многое делаю *не* хорошо...

Корреспондент. Но интересно.

А. Тарковский. Ну это уже другой разговор. Как тип художника, мне гораздо ближе Толстой, чем, скажем, Достоевский или кто бы то ни был другой. Как фигура, как модуль поведения. Для меня самое русское явление, самое важное явление и наиболее всего мне близкое в духовном смысле — это комплекс святого Антония. Конфликт между духом и материей. Гамлетовская проблема. Хотя, как мы знаем, Гамлет изобретен Шекспиром, а совсем не Достоевским. Нельзя сказать, что это русское изобретение. Так же, как святой Антоний, как известно, не русский персонаж. Но для меня именно этот комплекс проблем самый важный. Конфликт между духом и материей. Когда Бог с дьяволом борются внутри человека. Вот это самое главное. А Толстой просто страдал от этого. Он поставил вопрос: а что такое искусство? Вообще все это никому не нужно. Это буржуазные предрассудки. В этот момент он был уже таким страшным леваком, отрицал свое искусство, начал писать буквари, хотел пахать землю и так далее. Конфликт! Конфликт между идеалом и реальностью.

Корреспондент. Наверное, нам уже придется заканчивать, ведь мы у вас отняли столько времени. Огромное вам спасибо за беседу.

А. Тарковский. Пожалуйста.

Корреспондент. Мы желаем вам вернуться на родину — вам и вашим фильмам.

А. Тарковский *(обращается к Ежи Иллгу)*. А вы когда возвращаетесь в Польшу?

Корреспондент. Примерно через месяц.

А. Тарковский. А каким образом вы здесь? Просто как представитель журнала?

Корреспондент. Нет. Как частное лицо. Я здесь в гостях у друзей.

А. Тарковский. Ну, дай вам Бог. Если вы можете, не уезжайте из Польши.

Корреспондент. Я и не собираюсь уезжать.

А. Тарковский. Как-то приехал из России один мой коллега. Неважно кто. И мы с ним разговорились. «Ну как, я не знаю, уезжать, не уезжать? Как быть? Как жить теперь?» и так далее. Я говорю: «Постарайся не уезжать». Нельзя поляку, русскому уезжать. Нельзя. Конечно, дело не в славянстве каком-то. В нас все-таки есть что-то такое... Хотя, конечно, Польша — это западная страна. Вне всяких сомнений. Но корни все-таки пущены далеко на Восток! И не потому,что Россия восточнее, совсем не по причине России. А потому что общее тяготение в большей степени на Восток. Для меня, например, какой-нибудь Таиланд, Непал или Тибет, Китай, Япония духовно, душевно гораздо ближе, чем Франция, Германия. Как это ни странно. Хотя я все понимаю и знаю, и люблю, и сам, в общем-то, в конечном счете западный человек и был воспитан не только на русской культуре, но и на западной. Но вот этот дух! Эта мистика, которая нас гораздо в большей степени связывает именно с Востоком. Она близка нам, и это несмотря на то, что Польша католическая. Хотя католицизм тоже в Польше очень странный. Он резко отличается, скажем, от итальянского. Ничего общего. Вообще вопрос этот чрезвычайно интересный. Конечно, Польша всегда существовала как бы между двумя мирами. И история знает немало периодов, когда Россия подавляла Польшу, о чем все русские не могут не помнить...

Корреспондент. Сердечно благодарим вас за беседу.

Стокгольм, 26 марта 1985 г.

Журнал «Res Publica», 1987, № 1, июнь
Перевод с польского Ю. Шлычковой

О природе ностальгии

Интервью с Андреем Тарковским вел Гидеон Бахман

Гидеон Бахман. Прежде всего мне хотелось бы узнать о твоих впечатлениях о работе за границей.

Андрей Тарковский. Это не только моя первая работа за границей. Я впервые столкнулся с заграничными условиями работы. Разумеется, снимать фильм трудно везде, но трудно по-разному. Самая большая проблема здесь, на Западе, — постоянная нехватка денег, из-за чего возникает и нехватка времени. Чем дольше я снимаю, тем дороже это обходится. Здесь деньги играют, так сказать, роль самодержца. Дома я никогда не задумывался над тем, сколько что стоит. Конечно, итальянская телекомпания была очень щедрой, пригласив меня снять в Италии фильм, но, очевидно, его бюджет был все же маловат. Он составил — 1,2—1,5 млд. итал. лир, то есть 700 тыс. рублей. Тем более что у меня не было никакого опыта работы за границей, было только мое согласие. Этот проект скорее культурный, чем коммерческий вклад.

С другой стороны, у меня осталось очень приятное впечатление от совместной работы с итальянской съемочной группой, и особенно с техническим персоналом. Это очень профессиональные, опытные люди и, кажется, им доставляет большое удовольствие работа над нашим фильмом.

Но я не хотел бы проводить какие-либо сравнения между нашими и западными методами работы. Везде сложно и тяжело снимать фильм, независимо от условий. Здесь, как я убедился, существует прямая экономическая зависимость, которая рискует стать в будущем формой киноискусства.

Г. Бахман. В твоих пяти фильмах, которые ты снял за 20 лет, всегда присутствует конфликт между человеком и его окружением. Это же можно сказать и о «Ностальгии»?

А. Тарковский. Разумеется, всегда есть противоречия между человеком и обществом, средой. Но почти как правило главные герои — это слабые люди, чья сила рождается из их слабости. Мне интересна работа с такими героями, которые живут в бурных обстоятельствах окружающей их действительности, на основании чего постоянно возникают конфликты, и мне всегда хочется проследить, каким образом они их разрешают. Уступят ли они или останутся верными своим принципам.

Г. Бахман. Расскажи о возникновении замысла «Ностальгии».

А. Тарковский. Я бывал в Италии несколько раз и где-то в 1980 году задумал сделать фильм вместе с моим хорошим другом, итальянским писателем, поэтом и сценаристом Тонино Гуэрра. В фильме я хотел использовать свои впечатления от моих итальянских поездок. Главный герой Горчаков (его играет Олег Янковский) — русский интеллигент, который приезжает в командировку в Италию. Название фильма «Ностальгия» означает тоску по тому, что так далеко от нас, по тем мирам, которые нельзя объединить, но это также и тоска по нашему родному дому, по нашей духовной принадлежности. Само развитие действия фильма мы меняли несколько раз и во время написания сценария, и во время съемок. Мне хотелось сказать,

Гидеон Бахман — известный американский киновед и критик. Присутствовал почти на всех съемках «Ностальгии».

что невозможно жить в разобщенном мире.

Горчаков — профессор истории с мировой известностью. Как знаток истории итальянской архитектуры, впервые получил возможность увидеть и дотронуться до тех памятников и зданий, с которыми до этого был знаком только по репродукциям и фотографиям. Вскоре после своего приезда в Италию он начал осознавать, что нельзя быть только посредником, переводчиком или знатоком произведений искусства, если ты сам не являешься частью этой культуры, из которой они и возникли. Цель его приезда в Италию, главным образом, найти следы одного мало известного русского композитора XVIII века, бывшего крепостного одного русского графа, который послал его в Италию обучаться на придворного музыканта. Он учился в консерватории у Джан-Батисты Мартини, стал прославленным композитором и жил в Италии как свободный человек.

Очень важная сцена в фильме, когда Горчаков показывает своей переводчице, молодой девушке славянского происхождения, письмо, написанное композитором и посланное в Россию, в котором он выражает свою тоску по дому, свою «ностальгию». Все говорит о том, что этот композитор вернулся в Россию, но стал алкоголиком и в конце концов покончил с собой.

Красота Италии и ее история производят на Горчакова сильное впечатление, и он страдает, что не может соединить в себе свою родину с Италией. Вначале его впечатления от Италии носят чисто познавательный характер, но вскоре он понимает, что когда вернется домой, они останутся лишь чисто внешними, и это вызывает у него чувство тоски, так как он знает, что уже никогда не сможет забыть эти впечатления. Сознание того, что нельзя извлечь ничего нового из своих итальянских познаний, что он не сможет поделиться своими впечатлениями со своими друзьями и близкими, только усиливает его душевную боль, делает пребывание в Италии мукой. Но одновременно в нем пробуждается необходимость найти родственную душу, которая смогла бы понять и разделить его переживания.

На съемках «Ностальгии»

Собственно говоря, фильм является своего рода дискуссией о «природе» ностальгии, которая гораздо больше, чем просто тоска. Русский может с большим трудом расстаться со своими новыми друзьями и знакомыми, но его тоска по

Италии — это лишь одна из составных частей чувства, которое называется ностальгией.

Г. Бахман. А кто эта «родственная душа», которую ищет ваш герой?

А. Тарковский. Это учитель математики Доменико (его играет шведский актер Эрланд Юсефсон), которого жители маленького городка в Тоскане считают безумным — он держал свою семью взаперти в течение семи лет, пугая их приближающимся концом мира. Этот безумец, мистический фанатик становится как бы единомышленником Горчакова, он понимает его чувства и сомнения. Доменико представляет собой некий преувеличенный случай духовного беспокойства Горчакова, которое все возрастает.

Доменико постоянно ищет смысла жизни, смысла в понятиях свободы и безумия. А с другой стороны, он обладает восприимчивостью ребенка и необычной чувствительностью. Но у него есть и такие черты характера, которых нет у Горчакова. Последний легко раним и находится в глубоком жизненном кризисе, тогда как итальянец прост, прямо смотрит на вещи и убежден, что его просвещенное подсознание нашло бы выход из всеобщего состояния болезни общества.

Тонино Гуэрра прочитал о таком человеке в одной газетной статье. Позже мы разработали этот тип, придали ему некоторые черты детского очарования. Его откровенность в общении с окружающим миром напоминает детскую уверенность. Он одержим мыслью совершить обряд — пройти с горящей свечой поперек бассейна, наполненного горячей водой, в гигантской старой римской бане в самом центре тосканской деревни. Позже Горчаков попытается это сделать, но Доменико считает, что нужна еще бóльшая жертва. Он едет в Рим и сжигает себя в Капитолии около статуи Марка Аврелия, причем совершает это жертвоприношение без какого-либо налета нелепой фантазии, со спокойной верой в избавление.

Г. Бахман. Есть ли у твоих главных героев качества, которые ты мог бы сопоставить со своими?

А. Тарковский. Больше всего в людях я люблю надежность в сочетании с безумием и упрямством в попытках достичь еще большей ясности. Это упрямство следовало бы назвать надеждой.

Г. Бахман. Отношения, которые объединяют двух героев, являются результатом твоих личных чувств?

А. Тарковский. Горчаков относится к «безумцу», как к последовательной и сильной личности. Доменико уверен в своих действиях, тогда как Горчакову как раз не хватает уверенности, поэтому он очарован им. Благодаря такому развитию их отношений, Доменико становится его единомышленником.

Самые сильные люди в жизни — это те, которым удалось до конца сохранить в себе детскую уверенность и интуитивную надежность.

Г. Бахман. Очевидно, у тебя были какие-то личные основания снять такой фильм, где ясно выражена мысль об освобождении от внутреннего напряжения?

А. Тарковский. Для меня очень важно показать еще и еще раз, как необходимо для людей общение. Когда человек замыкается в своем углу, живет только для себя, то и спокойствие, которое царит в нем, оказывается обманчивым. Но как только два человека вступают в контакт, то сразу же возникает проблема: как можно углубить его.

Мой фильм — прежде всего о конфликте двух форм цивилизации, двух разных способов жизни, двух разных способов мышления. Кроме того, о тех трудностях, которые возникают в отношениях людей.

Например, отношения между Горчаковым и молодой переводчицей. Их любовная история осталась в фильме незаконченной. Но мне хотелось показать, как трудно быть вместе, когда так мало знаешь о другом. Легко завязать знакомство, труднее познать друг друга. Но если эту линию фильма рассматривать под более крупным углом зрения, то и она говорит о том, что нельзя культуру ни импортировать, ни экспортировать. Мы у себя дома только притворяемся, что знаем Данте и Петрарку, это ошибка. И итальянцы тоже ошибаются,

уверяя, будто знают Пушкина. И если допустить, что в этом нет ничего существенного, то тогда никогда не будет возможным донести культуру своего народа до чуждого этой культуре иностранца.

Страдания Горчакова начинаются тогда, когда ему вдруг становится ясно, что невозможны истинные отношения между людьми. Здесь он находит для себя единомышленника, Доменико, страдающего от того же внутреннего разобщения и жертвующего собой во избавление. Все видят, что Доменико «безумен», может быть, так оно и есть. Но причины его безумия, его чувств и реакций, известные Горчакову, совершенно нормальны.

Во время съемок фигура Доменико становилась все значительнее и сильнее. Он яснее выражает беспокойство Горчакова за наш способ жизни, в котором нет реальной возможности контактов. Он выражает страх, с каким мы все вынуждены жить. Страх этот — наше психологическое состояние, в котором мы находимся в ожидании будущего.

Все беспокоятся за будущее, и наш фильм говорит об этом беспокойстве. Он также говорит и о нашем легкомыслии, которое позволяет идти развитию истории своим обычным путем. Несмотря на наше беспокойство, мы ничего не делаем, то есть делаем слишком мало. Нам следовало бы делать больше.

Что касается лично меня, то я могу только снимать этот фильм, и это лишь мой малый вклад: показать, что борьба Доменико касается нас всех, показать, что он прав, обвиняя нас в пассивности. Он «безумец», обвиняющий «нормальных» людей в их слабости и жертвующий собой, чтобы встряхнуть их и заставить действовать, дабы изменить положение.

Г. Бахман. А ты сам разделяешь взгляды Доменико на мир и на его метод действия?

А. Тарковский. В характере Доменико важен, прежде всего, не его взгляд на мир, который толкает его к жертвоприношению, а тот метод, какой он избирает для решения внутреннего конфликта. Поэтому мне не особенно интересно исходное начало конфликта, мне хотелось понять и попытаться показать, как родился его протест и как он его выражает. Мне кажутся важными все способы протеста, на которые человек решается.

Г. Бахман. Является ли для тебя существенным, чтобы твои идеи привлекали большую публику?

А. Тарковский. Я не считаю, что есть какая-то форма художественного фильма, которую могли бы понять все. Почти невозможно снять такой фильм, который мог бы быть понят всеми, кто его смотрит. Или он не являлся бы художественным произведением. А настоящее художественное произведение никогда не принимается без протеста.

Такой режиссер, как Спилберг, всегда привлекает огромную публику, его фильмы приносят ему баснословные деньги, но он не художник, и его фильмы не искусство. Если бы я снимал такие фильмы — во что я не верю,— я бы умер со страха. Искусство — это как гора: есть вершина горы, а есть внизу расстилающиеся холмы. Тот, кто находится на вершине, не может быть понят всеми.

В мои задачи не входит завоевание публики. Это бы означало, что я недооцениваю интеллект публики. Я не считаю, что публика состоит из идиотов. Но я уверен, что ни один продюсер в мире не вложил бы в мои фильмы и 15-ти копеек, если бы я обещал ему снимать только шедевры. Просто я вкладываю в каждый свой фильм всю свою энергию и свои обязательства.

Мне кажется, что я по-своему сумел привлечь внимание зрителей, не изменяя своим идеалам. Я не являюсь тем типом интеллектуала, который парит в воздухе, но я и не марсианин. Наоборот, я чувствую сильную связь с землей и людьми. Короче, я не хочу казаться ни более, ни менее интеллигентом, чем я есть. Я нахожусь на том же уровне, что и зритель, но у меня другая функция. И задачи у меня иные, чем у зрителя.

Самое важное для меня — это *не стать* понятым всеми. Если фильм — это форма искусства — а я уверен, что мы можем согласиться с этим,— то не нужно забывать, что художественное

произведение не является товаром потребления, а скорее тем творческим максимумом, в котором выражены различные идеалы своей эпохи. Произведение искусства создается идеалами того времени, в котором мы живем. Идеалы никогда нельзя сделать доступными для всех. Для того чтобы хотя бы приблизиться к ним, человек должен расти и развиваться духовно. Если бы диалектическое отношение между духовным уровнем человека и идеалом, которое дает искусство, исчезло, это бы означало, что искусство потеряло свою функцию.

К сожалению, зачастую приходится убеждаться, что фильмы достигают только чисто развлекательного уровня. Я высоко ценю фильмы Довженко, Ольми, Брессона за их простоту и аскетизм. Искусство должно стремиться к этому. И к доверию.

Если создатель фильма хочет, чтобы его идея дошла до зрителя, он должен доверять ему. Их общение должно быть на одном уровне. Другого способа нет. Совершенно пустое дело заставлять зрителя воспринимать фильм насильно, даже если там речь идет о чем-то, казалось бы, само собой разумеющемся. Необходимо принимать во внимание эстетическое восприятие зрителя. И никогда нельзя позволять себе идти на поводу потребительского вкуса публики. Большинство современных фильмов ставит себе целью — разъяснять зрителям обстоятельства, происходящие вокруг действия. А на мой взгляд, в фильме ничего не надо объяснять. Вместо этого надо, чтобы чувства, испытанные зрителем, вызывали его размышления.

Я пытаюсь применять такой принцип при монтаже фильма, который позволил бы мне использовать субъективную логику — мысль, сон, память — вместо личной логики субъекта. Я ищу такую форму, которая бы исходила из актуальной ситуации и духовного состояния человека, то есть из тех факторов, которые оказывают влияние на поступки человека. Это первое условие для выражения психологической истины.

Г. Бахман. «Логика субъекта» — адекватна действию фильма?

А. Тарковский. В моих фильмах действие никогда не играло важной роли. Я пытаюсь рассказать о значительном с помощью вещей, предметов, которые не обязательно должны быть логически связаны. Это движение мыслей, которое объединяет их в одно внутреннее целое.

Г. Бахман. Таким образом, для тебя важны чувства, а не действие?

А. Тарковский. Мне всегда задают вопрос, что означают вещи и предметы в моих фильмах. Это ужасно! Художник не должен отвечать за свои намерения. В своей работе я не вынашиваю каких-то глубоко осмысленных замыслов. Я не знаю, что представляют собой мои символы. Единственное, чего я хочу,— это пробудить к жизни чувства, мысли, основанные на сочувствии в твоем внутреннем мире.

В моих фильмах всегда пытаются найти какие-то «скрытые» мысли. Было бы странным снимать фильм и пытаться скрыть свои мысли. Мои картины ничего иного не означают, кроме того, что в них есть. Но иногда то, что мы выражаем, нельзя измерить простым измерением.

Г. Бахман. В своих фильмах ты часто используешь путешествие как метафору. Но никогда у тебя это не было так ясно выражено, как в «Ностальгии». Считаешь ли ты себя самого путешественником?

А. Тарковский. Есть только один вид путешествия, которое возможно,— в наш внутренний мир.

Путешествуя по всему свету, мы не очень-то многому учимся. Не уверен, что путешествие всегда оканчивается возвращением. Человек никогда не может вернуться к исходному пункту, так как за это время изменился. И разумеется, нельзя убежать от себя самого: это то, что мы несем в себе — наше духовное жилище, как черепаха панцирь. Путешествие по всему миру — это только символическое путешествие. И куда бы ты ни попал, ты продолжаешь искать свою душу.

Г. Бахман. Для того чтобы вести поиски своей души, нужно обладать сильной верой в нее. Но сегодня, мне кажется, все выглядит так, словно вера человека в свои возможности определя-

ется внешними предпосылками, идеями, которые возникают извне.

А. Тарковский. Да, у меня такое чувство, что человечество перестало верить в себя. Не само «человечество», а каждый отдельный индивидуум. Когда я думаю о современном человеке, то я представляю его себе, как хориста в хоре, который открывает и закрывает рот в такт песне, но сам не издает ни звука. Поют все остальные! А он только изображает пение, так как убежден, что достаточно того, что другие поют. Таким образом он уже сам не верит в значение своих поступков. Современный человек живет без надежды, без веры в то, что он сможет посредством своих поступков повлиять на общество, в котором существует.

Г. Бахман. Какой же смысл делать фильм в таком мире?

А. Тарковский. Единственный смысл жизни заключается в необходимом усилии, которое требуется, чтобы перебороть себя духовно и измениться, стать кем-то другим, чем был после рождения. Если бы мы за тот период времени между рождением и смертью смогли достичь этого, хотя это и трудно, а успех ничтожно мал, то смогли бы пригодиться человечеству.

Г. Бахман. Не кажется ли тебе, что сейчас понятие времени у нас вроде измерительной линейки для изображения восприятия существования?

А. Тарковский. Я убежден, что «время» само по себе не является объективной категорией, так как оно не может существовать без восприятия его человеком. Любые научные открытия всегда имеют свое заключение. Мы живем не «мгновенье». «Мгновенье» так кратко, так близко к нулевой точке, хотя и не является нулем, что у нас просто нет возможности понять это. Единственный способ пережить мгновенье, это когда мы падаем в пропасть: мы находимся в состоянии между мгновеньем (жизни) и будущим (конца).

Вот поэтому ностальгия — это не одно и то же, что тоска по прошедшему времени. Ностальгия — это тоска по пространству времени, которое прошло напрасно, потому что мы не смогли рассчитывать на свои духовные силы, привести их в порядок и выполнить свой долг.

Журнал «Чаплин», Стокгольм, 1986, № 187

Перевод Е. Иванчиковой

Ларс-Олаф Лотвал

Каждый день с Тарковским

В первый день Андрей Тарковский разбил о рельсу бутылку шампанского. В последний день распевал популярные песенки со съемочной группой. А в промежутке было почти 60 дней работы над картиной «Жертвоприношение».

Это дневник нескольких рабочих дней. Без художественных теорий и заумных разговоров. Лишь магия чуда. И работа.

Вторник, 30 апреля 1985 года, Стокгольм
Дождь со снегом, ветер, холод, слякоть с самого утра. Сбор в коридоре студии в Киноцентре. Усталые, вытянутые лица, некоторая неловкость. Первый съемочный день с Андреем Тарковским, который бродит вокруг в стеганом комбинезоне. Рядом — блондинка-переводчица.

Вилла-на-болотах — звучит впечатляюще. Трудно выбрать менее запоминающийся вид, чем тот, что открылся нам после часовой езды в микроавтобусе. Полуразвалившаяся крыша, выбитые стекла, аляповатые картинки на стенах с облупившейся штукатуркой.

Тарковский ходит по дому своей подпрыгивающей походкой, с явным удовольствием осматривая полуобвалившиеся потолки и мокрые кафельные полы.

Первый дубль — общий план с движения. Эрланд[1] спит на железной кровати под грязными покрывалами. Он просыпается и в полудреме видит свое отражение в лужах на полу.

Дублер Эрланда Юсефсона — Матиас Хенриксон, его коллега из Королевского драматического театра. Они невероятно похожи. Сейчас Матиас должен метаться по комнатам. Камера Тарковского движется очень медленно, но ей еще предстоит большой путь.

Свена Нюквиста[2], этого кудесника экрана, невозможно не узнать даже со спины. Он выбирает самые оптимальные точки съемки, чтобы достичь результата, необходимого Тарковскому. После пяти проб тот удовлетворен. На верху, едва ли не более разрушенном, надо снимать фриз. Нюквист устанавливает свет. Тарковский находит на окне мертвую бабочку, осторожно берет ее озябшими пальцами и кладет на фриз, где уже стоит пустая водочная бутылка — след непрошеных гостей.

Над этим — фреска с архангелом Гавриилом, уводящим Адама и Еву из райского сада.

Снаружи снимается другой план: босые ноги ребенка в снегу. Маленький мальчик ждет отца. Шестилетний Томми[3] пугает своей рассудительностью.

Масса приготовлений. Эпизод сна. Камера направлена на грязную землю, всю в лужах. Тарковский разбрасывает старые газеты и вырванные из книги фотографии шведского полярного исследователя Норденшельда, кидает в большую лужу иностранные монеты. Камера проезжает над всем этим.

«Предметы должны что-то символизировать?»— спрашивает кто-то. «Символизировать? — говорит Тарковский с

Ларс-Олаф Лотвал — главный редактор ежегодника «Шведские фильмы», был аккредитован на съемках фильма «Жертвоприношение» в качестве фотографа.

[1] Эрланд Юсефсон — исполнитель роли отца.

[2] Свен Нюквист — оператор, снял ряд фильмов И. Бергмана.

[3] Томми Чэльквист — исполнитель роли мальчика.

улыбкой.— Не спрашивайте. Откуда мне знать? Это ткань сновидения, а из чего она состоит...»

Последовательность эпизода сложная. Медленное движение субъективной камеры. Эрланд бредет за исчезнувшим маленьким сыном. Темный, мрачный сон. Такой же мрачный, как наше теперешнее окружение. Последние кадры в этой сцене — босые ноги мальчика, огонь, растапливающий снег, лачуга, где взрывается дверь.

Суббота, 4 мая 1985 года, Готланд

«Нам необходимо вступить в тайный сговор с природой,— говорит Тарковский через переводчицу.— Мы должны заставить ее помогать на съемках».

Тарковский обследует дом в Норшольмене. Его интересует все — ангелы, высота картины, форма сложенных бревен, положение вытащенной из воды лодки. Он поправляет изгородь... Как птица, всегда в движении, из дома — в дом, вперед и опять назад...

«Жертвоприношение»

Отец (настоящий) опускает мальчика на снег и велит несколько секунд постоять совершенно спокойно. Затем его быстро уносят, а дублер горящей головешкой «зажигает пожар». Томми отрабатывает три дубля и идет в дом погреться.

Группа мечтает о горячем кофе. А Тарковский хочет снимать еще. Группа «побеждает».

Тарковского трудно отвлечь от работы. Он жаждет продолжать съемку, скрупулезно проверяет мельчайшие детали. Вообще все время в хорошем настроении и дружелюбен.

Последняя сцена хороша. Тарковский потирает руки не только от холода. Он доволен домом, заросшим парком и морем грязи. Это как раз то, что было ему нужно.

Воскресенье, 5 мая 1985 года, Готланд

Рано утром встречаемся в отеле с Эрландом (он уже одет по роли) и директором картины. Сидим, разговариваем. Входит Тарковский, улыбаясь, гладит Эрланда по голове и спрашивает: «Надеюсь, ты всю ночь спал в костюме?» Непонятно, шутит он или нет.

Погода холодная, серая, но барометр обещает прояснение, которое сегодня совершенно ни к чему. Директор картины вспоминает, что обычно говорил молодой Ингмар Бергман, у которого она работала: «Он расхаживал взад-вперед и, обращаясь к земному чреву, кричал: «Я обменяю день жизни на нужную мне сейчас погоду!» Он больше не кидается такими словами — постарел. Но природа до сих пор частенько ему помогает».

Переводчица сообщает, что Тарков-

ский звонил в Москву и беседовал со своей собакой. Конечно же, он поговорил и с другими членами семьи. Он обожает сына и очень любит собаку. Никому идея телефонного разговора с собакой смешной не кажется.

Понедельник, 6 мая 1985 года, Готланд
Встаем в 4.30, чтобы начать съемку в 6.00. Оказывается, для светлых северных ночей это уже поздно. Утренняя сцена не может быть отснята. Тарковский по-

«Жертвоприношение»

тряхивает головой и все время покашливает. Мы постепенно замечаем, что это, кажется, единственный явный признак его недовольства.

Возле дома стоит колонка. Чтобы получить правильную тень в следующем кадре, ассистент выливает грязную воду на траву — она должна быть черной, иначе не будет выглядеть мокрой. Тарковский ему помогает.

Тарковский *всегда* помогает.

Вторник, 7 мая 1985 года, Готланд
Мы прибываем на место к 4-м утра. Сумрачно, умеренный ветер. Во время длинного путешествия все клевали носами (за исключением, как мы надеемся, водителя), но сразу проснулись, въехав в здоровую яму.

Тарковский доволен — освещение как раз то, что ему нужно. Он торопится ставить сцену.

Как братья-близнецы, они с Нюквистом понимают друг друга с полуслова. Времени никто не ощущает, только холод. Но сильнее всего наше дружеское чувство к Тарковскому, которого мы теперь хорошо знаем, хотя и не можем объясняться напрямую.

Алан Эдваль цитирует Джина Хэкмена: «Смотреть фильм Тарковского подобно созерцанию высыхающих красок на только что завершенном полотне художника».

Эрланд Юсефсон — после того, как Тарковский три раза меняет мизансцену в кадре: «Говорите о Тарковском что хотите, но он не раб своего авторитета и за свои находки не цепляется».

Вторник, 2 июля 1985 года, Готланд
Лето, но в сырых лугах ужасно холодно.

Группа старательно трудится над разборкой задней стены дома. Завтра он будет гореть. Подготовкой занимаются два английских специалиста. Шведы им помогают.

Тарковский, как обычно, появляется всюду, одобряет, отвергает, одобряет...

Среда, 3 июля 1985 года, Готланд
Пожар отложен из-за погоды. Сложная

сцена репетируется снова и снова. Дом должен сгореть и рухнуть, а Эрланд в это время лишается рассудка. Здесь требуется масштабная разработка от общего плана к крупному, а затем снова к общему. Вся сцена сейчас длится 6 минут 30 секунд. Она будет сниматься тремя камерами. Все это репетируется десятки раз.

Во время последнего прогона глохнет машина «скорой помощи». Четверо из нас бросаются к ней. Оказывается, просто кончился бензин...

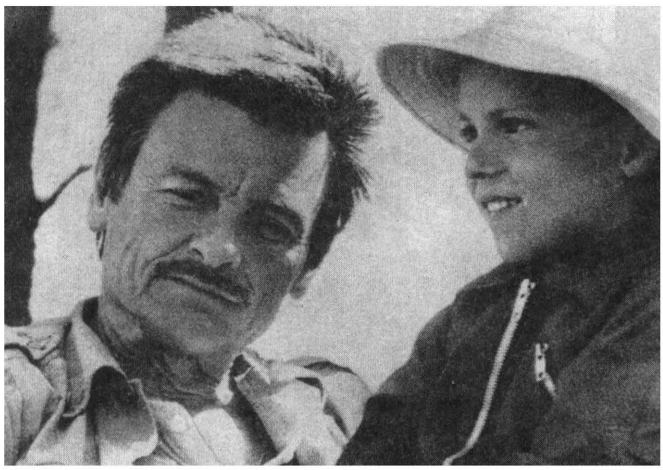
Ассистент режиссера говорит, что она уже на грани нервного срыва и сердечного приступа, но, слава богу, это случилось сегодня — завтра переснимать возможности не будет.

Счастливица, может что-то загадывать!

Тарковский совершенно невероятен — он репетирует эту сцену уже четыре часа, все время на ногах, и при этом ни малейшего признака усталости или раздражения, когда не получается в точности так, как хочет он.

Четверг, 4 июля 1985 года, Готланд
Сегодня снимается спланированная по минутам центральная сцена фильма. Семь человек готовы запалить дом. Проложено несколько сотен метров труб; в резервуаре заготовлено 1400 литров керосина; к огромному количеству взрывчатки подведены шнуры. Все это в нужный момент взорвет дом, стены которого покрыты специальным материалом, чтобы не слишком быстро гореть. 50 металлических бутылок с горючим газом присоединены к системе труб. Наготове трое пожарных и пожарная машина. Проложены рельсы. Все камеры проверены и заряжены.

Тарковский проводит последнюю репетицию с актерами, одетыми в резиновые сапоги и плащи.



На съемках «Жертвоприношения»

За ночь большая часть дома была снесена, так что огонь пойдет великолепно — у него ведь тоже свое расписание.

Дом был построен за месяц. Кажется, все спланировано до мелочей. В небе собираются облака, свет, видимо, идеальный. Ветер юго-восточный, поэтому опасность, что грязный керосинный дым закроет перед камерами дом, исключена.

Все немного взвинчены. Ассистент режиссера, которая обычно делает указания голосом, сладким, как поцелуй, орет, если кто-то заходит за отметку. Пространство возле 55-метрового тракта, проложенного Свеном для великолепной новой камеры — специально приведенной в порядок на фабрике после незначительной поломки в начале съемок,— должно быть свободным. Эта камера требует безукоризненно точной работы.

После репетиций сцена продолжается 5 минут 19 секунд. Работать будут три

камеры: одна подвижная (Свена), одна закрепленная на подставке без панорамирования и одна резервная, с собственным типом движения.

Момент наступил.

«Зажигай!»

Начальник спецэффектов нажимает кнопку на пульте, похожем на клавиатуру поп-музыканта, и первые языки пламени вырываются из дома.

В шведской поэме есть строки о доме, который стоит «весь в огне». Наш дом не

На съемках «Жертвоприношения»

просто в огне. Он возвышается, объятый пламенем и черным дымом. Поразительное зрелище. Камеры стрекочут. Актеры действуют.

Неожиданная тревога. Нюквист в отчаянии кричит ассистенту: «Ради всего святого, запасную камеру!» Ассистент бежит со своей камерой, быстро производится замена.

Случилось то, что никогда не должно было случиться... камера потеряла скорость. Тарковский приготовил всю сцену на одном длинном проезде, столько дней репетировал...

Трудно сказать, что происходило потом. Чудовищное замешательство наряду с невероятным самоконтролем актеров, импровизирующих под указания Тарковского, поскольку огонь уже остановить нельзя... Провода в системе спецэффектов расплавились от жара... «Скорая помощь» отъехала, как было ранее

срепетировано, водитель не мог ничего слышать и не знал, что случилось. Крики, вопли, плач, самый немыслимый хаос в течение нескольких минут. Но эпизод был снят. Свен опять и опять тряс головой. Тарковский все кашлял и кашлял. Мы были безутешны, подавлены. Наши чувства невозможно описать, они были слишком сильны. Представьте себе состояние большой группы всегда оптимистично настроенных людей, долго и самоотверженно работавших над сценой, которая могла бы принести триумф, а обернулась провалом.

Информация для любителей статистики: строительство дома обошлось больше чем в полмиллиона шведских крон, а всего за десять минут он сгорел дотла.

Сцена — важнейшая в фильме, должна быть совершенной, значит, ее необходимо переснять. Но как?!!

Трудно что-либо еще добавить к описанию того дня. Я, малоподвижный писака, бродил вокруг с кувалдой, разбивал рельсы, что-то грузил, разгружал. Все работали как прóклятые. Работали даже те, кто не был физически силен, давая выход своему отчаянию.

Вечером была сделана традиционная фотография съемочной группы. Нам вполне удалось изобразить на лицах улыбки, ибо к этому времени в группе царило мрачное веселье.

Среда, 10 июля 1985 года, Готланд
Местечко неподалеку от маяка. Прелестный вид. Чем-то напоминает африканскую саванну. Теплый день, что в это лето редкость. Очень светло. Приятная атмосфера.

Готовится съемка общим планом с дижения — продолжение сцены пожара. Эрланда увозят на «скорой помощи». Он наблюдает, как его сын поливает сакуру, которую они сажали вместе. В это же время ведьма, чье имя Мария, имя любви... следует за машиной на черном велосипеде. Это 60-метровый проезд с панорамированием. Тарковский, как всегда,— самый обаятельный дирижер происходящего, какого только можно себе представить.

Он пребывает в солнечном настроении, усаживает Томми к себе на колени и с помощью переводчицы рассказывает мальчику разные истории.

Сегодня получено известие, что дом будет отстраиваться заново. Лучшие студийные рабочие уже на пути из Стокгольма.

В полдень все собирают на лугу яркожелтые полевые цветы. Не потому, что счастливы, хотя это так. Просто в кадре не должно быть никаких признаков лета. Тарковский тоже собирает цветы. Он никогда не загружает работой других, не принимая сам в ней участия. Группа детишек — сейчас школьные каникулы — также вовлечена в работу.

Тарковский располагает камни вокруг сакуры так, как ему нужно. Мы уже знаем, что в этом состоянии он способен сделать перманент кусту можжевельника, лишь бы тот выглядел соответственно замыслу...

Четверг, 18 июля 1985 года, Готланд
Тарковский репетирует сцену снова и снова. Дом стоит подобно Фениксу. Он немного изменил свой вид, как бы сжался. У Тарковского идут две камеры, одна на полметра выше другой. Свен хотел бы снимать верхней, но Тарковский настаивает на нижней — ему кажется, что ей достанутся лучшие планы. Другая в резерве на случай, если повторится то, что произошло 4 июля.

Опять скрупулезная работа, все выверяется с точностью до миллиметра. Несмотря на общий план, границы действия строго определены.

Тарковский переставляет с места на место привезенные для съемки кусты можжевельника. В некоторые лужи подливается вода. Совершенно непонятно, каким образом актеры найдут свои места или как их найдет оператор, но не чувствуется ни малейшей нервозности. Эти люди — профессионалы.

В отеле музыкальный вечер. А мы, те, кто завтра собираются сжигать еще один дом, заползли в свои кровати. Музыка проникает в открытые окна вместе с мягким целительным ночным воздухом.

Подъем в два часа.

Пятница, 19 июля 1985 года, Готланд
На месте темно. Теплый ночной ветерок. Завтракаем при свечах.

Тарковский репетирует, репетирует и репетирует с актерами и операторами. Солнце медленно всходит за домом, ветер нежно колышет воду в заливе. Возле дома пожарники и рабочий ателье Ласс занимаются последними приготовлениями к пожару. Тарковский поспевает тут и там, поправляет висящие занавески, как всегда, с точностью до миллиметра.

Как раз когда мы думаем, что все уже готово, Свен просит подождать еще час. Есть риск получить отраженный свет.

И мы ждем. С ночи до утра. Все, как один, говорят шепотом... Затем Тарковский дает последние указания. Атмосфера напряжена изнутри, но внешне все спокойны.

Ласс, ответственный за пожар, беспокоится: ветер усиливается по направлению к юго-востоку. Если он захватит огонь, все неминуемо ускорится, и тогда 20 минут, отведенные на два дубля, будут урезаны до 12 минут в лучшем случае.

Ожидание уже довело нас до нервного хихиканья. Тарковский спрашивает, будут ли участники репетировать в последний раз, но все говорят, что такой необходимости нет.

Последнее распоряжение произносится шепотом, чтобы не случилось ничего непредвиденного.

«Пять минут до съемки»,— говорит Свен Нюквист.

Наверное, это похоже на войско перед атакой. Каждый молча занимает свой пост. Абсолютная тишина. Полная готовность.

Тарковский командует: «Зажигай!»

Дом загорается. Великолепное зрелище. Никакой подделки. Это настоящая драма.

Звучит команда: «Съемка!», и начинает разворачиваться действие. Камеры в полном порядке. Никто не думает о том, что на второй дубль нет времени. И никто не нервничает, когда это становится очевидным, ведь все идет как по маслу.

В момент окончания сцены актеры должны бегом возвращаться на исходные позиции и начинать все сначала. Но Тарковский кричит: «Оставайтесь на местах!» Сьюзен Флитвуд[4] в отчаянии опускается на мокрую землю. А Тарковский уже видит другую картину, быстро излагая ее словами: Свен Вольтер должен поднять женщину и нести ее на камеру. «Оставайтесь в образе! Идите на нас!» — кричит Тарковский.

Вольтер поднимает актрису (которая в намокшей одежде весит по меньшей мере 65 килограммов) и несет ее, тяжело шагая, прямо на камеру. За ним следуют остальные.

В последний раз Нюквист панорамирует к горящему дому, который именно в этот момент распадается на части. Боги на стороне Тарковского, это точно.

«Спасибо!»

Аплодисменты.

«Потрясающе! Великолепно!»

Девушки разражаются рыданиями. Ассистент режиссера громко всхлипывает. Все они, включая Ларису, жену Тарковского, провели здесь последние несколько дней безвылазно.

Мы слились в каком-то невообразимом медвежьем танце, поздравляем Ласса с замечательной работой, а Тарковский буквально парит над мокрыми лугами.

Атмосфера неописуемая!

Съемочная группа фотографируется на фоне чадящих, тлеющих головешек. Всех наполняет чувство единения, тихой радости и счастья. В семь утра отправляемся в отель. Пять часов пролетели, как один миг.

В тот же день, когда загрохотала над заливом гроза и на землю упали первые тяжелые капли дождя, Тарковский закончил съемку фильма «Жертвоприношение». В сосновом лесу был снят финальный, одиннадцатый дубль крупного плана Эрланда. Тарковский подбросил вверх свою кепку, и она застряла в ветвях дерева.

Эпизод снимался в гуще деревьев. Заняты были лишь Эрланд и Томми. На редкость терпеливый шестилетка делал почти в точности то, что хотел Тарковский. Но ведь последнему не так просто угодить. Ассистентка Кики, умная девушка, как все в этот день счастливая и ошеломленная, не поняла Тарковского и убрала травинку, которая была перед лицом мальчика. Тарковский обернул к ней взгляд, полный отчаяния... но потом улыбнулся.

За полночь — прощальная вечеринка. Сумасшествие продолжается. Тарковский поет, все болтают о том, о сем, чудесно проводят время. Разговоры о колдовстве: через десять минут после окончания съемки дневной сцены взорвалась одна из шин, но поблизости уже никого не было.

Наверняка Тарковский знается с нездешней силой!

Ежегодник «Шведские фильмы», Стокгольм, 1986 г.

Перевод Марии Оленевой

[4] Сьюзен Флитвуд — исполнительница роли Аделаиды.

«Красота спасет мир...»

Интервью с Андреем Тарковским вел Чарлз-Генри де Брант

Чарлз-Генри де Брант. Приходится слышать мнение, что в ваших фильмах, особенно в «Жертвоприношении», нередко встречается переплетение мотивов, навеянных христианскими представлениями (например, чтение молитвы «Отче наш» Александром), а также более архаичных, скорее языческих представлений, находящих отражение в образе Марии, «доброй ведьмы». Это ведет к известному недопониманию. Кто же вы, христианин или нет?

А. Тарковский. Не думаю, что так уж важно знать, разделяю ли я какие-то определенные представления или верования — языческие, католические, православные, христианские вообще. Важен фильм. Мне кажется, его надо рассматривать в самом общем плане, а не как арену проявления противоречий, которые все время выискивают у меня некоторые критики. Произведение искусства не всегда зеркально отражает внутренний мир художника, особенно его наиболее тонкие стороны, хотя, безусловно, существует определенная логика в их соотношении. Вместе с тем художественное произведение может представлять точку зрения, отличную от точки зрения автора. Еще один момент: работая над фильмом, я все время думал о том, что его будут смотреть очень разные аудитории.

В детстве я как-то спросил отца: «Существует ли Бог?» Его ответ был для меня открытием. «Для неверующего — нет, для верующего — да!» Это очень важная проблема. Я хочу сказать, что фильм можно интерпретировать по-разному. Так, например, для зрителей, интересующихся различными сверхъестественными явлениями, самым главным в фильме станут отношения почтальона и ведьмы, в них они увидят основное действие. Верующие прежде всего воспримут молитву Александра, обращенную к Господу, для них весь фильм будет развиваться вокруг этой темы. И наконец, зрители третьей категории, у которых нет определенных убеждений, попросту скажут, что Александр больной, психически неуравновешенный человек. Таким образом, разные группы зрителей по-разному поймут фильм.

Я считаю, что зритель имеет право воспринимать то, что он видит на экране, в соответствии с собственным внутренним миром, а не с той точкой зрения, которую пожелал бы навязать ему я. Моя цель — показать жизнь, создать образ — драматический и трагический образ современного человека. Ну, а в конце концов можете ли вы представить себе, чтобы такой фильм сделал неверующий человек? Я не могу!

Ч.-Г. Брант. Некоторые зрители сомневаются в вере ваших героев. В чем суть их убеждений? Скажем, в чем заключается тот изъян веры, который сводит с ума Александра?

А. Тарковский. Мне не кажется, что Александр — сумасшедший, хотя, наверно, есть люди, думающие иначе. Просто он находится в очень сложном психологическом состоянии. Я думаю, что Александр представляет собой определенный тип. Его внутренний мир — это мир человека, давно не заходившего в церковь. Возможно, он вырос в семье верующих, но его собственная вера, его

Данное интервью было первоначально опубликовано во французском еженедельнике «Франс католик».

религиозные убеждения «нетрадиционны»... может, он вообще не верит? Я легко могу представить себе его самозабвенную возню с идеями Рудольфа Штайнера, вопросами антропософии. Столь же легко я вижу его человеком, осознающим, что материальный мир — это еще не все, что есть трансцендентная реальность, которую лишь предстоит открыть. Когда разыгрывается трагедия и катастрофа неминуема, он в соответствии с логикой своего внутреннего мира обращается к Богу, как единственной надежде. Это момент отчаяния.

Ч.-Г. Брант. Создается впечатление, что ваши герои находятся лишь на пороге истинной духовной жизни в своеобразном состоянии неискушенности...

А. Тарковский. По-моему, Александр, несмотря на испытываемые муки, счастливый человек, так как в страданиях он обретает веру. После всего, что ему довелось прожить, вряд ли можно говорить, что он находится на пороге чего-то. Самый важный и трудный аспект религиозной проблемы — это сама вера.

Ч.-Г. Брант. Но такая вера в определенном смысле граничит с абсурдом?

А. Тарковский. Это же нормально! Я думаю, что человека, готового пожертвовать собой, можно считать верующим. Конечно, это странно. Александр жертвует собой, но в то же время вынуждает к этому и других. Это сумасшествие! Ну, а что поделаешь? Конечно, для них он человек конченый, хотя на самом деле совершенно ясно, что как раз он-то и спасен.

Ч.-Г. Брант. По мнению некоторых зрителей, в «Жертвоприношении» чувствуется атмосфера, навеянная Бергманом. Можно ли сказать, что шведский режиссер оказал на вас определенное влияние, или же это ощущение связано с местом действия фильма?

А. Тарковский. Когда Бергман говорит о Боге, то лишь для того, чтобы сказать, что голос его не слышен в мире, что его нет... Стало быть, между нами не может быть сравнения. Критики, убежденные в обратном, очень поверхностны, и если они утверждают это лишь потому, что исполнитель главной роли «Жертвоприношения» был снят и у Бергмана и что в моем фильме использован пейзаж шведской деревни, то это только доказывает, что они не понимают ни Бергмана, ни экзистенциализма. Бергман ближе к Кьёркегору, чем собственно к проблеме веры.

Ч.-Г. Брант. Из всех ваших фильмов «Жертвоприношение» производит впечатление наиболее «театрального». Могли бы вы представить себе постановку некоторых сцен в театре?

А. Тарковский. Думаю, это можно было бы сделать, хотя легче было бы поставить в театре «Солярис» или «Сталкер». Сомневаюсь, что это были бы удачные постановки... они были бы претенциозны. Мне легче работать в кино, поскольку здесь не нужно считаться со временем или ритмом зрителя,— фильм имеет свой собственный ритм. Если бы надо было перенести фильм на сцену, это разрушило бы его временну́ю атмосферу, а она очень важна. Иначе все пропадает.

Ч.-Г. Брант. Судя по всему, поднимаемые вами вопросы должны быть лично близки исполнителю главной роли Эрланду Юсефсону.

А. Тарковский. Главные роли в фильме действительно были написаны для Эрланда Юсефсона и Алана Эдвала. Остальные возникли позже.

Ч.-Г. Брант. В конце «Жертвоприношения» дерево сгорает вместе с домом. Были ли вы удивлены этим?

А. Тарковский. В моих фильмах ничто не происходит случайно. Почему дерево сгорает вместе с домом? Если бы сгорел один дом, это был бы просто еще один «кинопожар»... не настоящий... не особенный...

Ч.-Г. Брант. Не думаете ли вы, что это довольно жестоко?

А. Тарковский. Дерево было мертвое, оно было пересажено и служило лишь элементом декорации.

Ч.-Г. Брант. В фильме «Ностальгия» вы вкладываете в уста героя слова: «В наше время человек должен строить пирамиды». Не вдаваясь в детали, какого рода пирамиды вы имели в виду?

А. Тарковский. Человек должен стремиться к духовному величию. Он должен оставить после себя тайны, которые

другие будут разгадывать миллионы лет спустя, а не руины, которые будут вспоминать как последствие катастроф... Я не знаю... во всяком случае не Чернобыль, а нечто противоположное.

Ч.-Г. Брант. Вы утверждали, что очень любите Робера Брессона. Но разве ваши фильмы не противоположны его работам? Брессон обрывает сцену, не давая решения главных вопросов, лишь обозначая, намекая на них...

А. Тарковский. Для меня Робер Брессон — лучший режиссер в мире. Я испытываю по отношению к нему глубочайшее уважение. Однако я не вижу большого сходства между нами. Да, он обрывает сцену, чего никогда не сделаю я... для меня это все равно что убить живое существо.

Ч.-Г. Брант. Недавно мне рассказали о человеке, страдающем манией самоубийства. Он посмотрел «Жертвоприношение» и на два часа погрузился в какие-то размышления. К нему вернулось желание жить.

А. Тарковский. Вот это для меня важнее, чем любые оценки и критические суждения... Нечто подобное произошло после фильма «Иваново детство»: уголовник, отбывающий срок в ГУЛАГе, написал мне, что фильм оказал на него такое влияние, что теперь он уже никогда не сможет убить человека.

Ч.-Г. Брант. Почему вы так часто вводите в свои фильмы сцены левитации — тело, поднимающееся в воздух?

А. Тарковский. Просто потому, что потенциально это очень сильные сцены. Некоторые вещи более кинематографичны или фотогеничны, чем другие. Вода, например, очень для меня важна: она живет, имеет глубину, движется, изменяется, дает зеркальное отражение, в ней можно утонуть, купаться, ее можно пить и так далее, не говоря уже о том, что она состоит из одной неделимой молекулы. Это — монада.

Точно также, когда я представляю себе человека, парящего в воздухе, это доставляет мне удовольствие... я вижу в этом определенное значение. Если бы какой-нибудь дурак спросил меня, почему в моем последнем фильме герои — Александр и Мария — поднимаются в воздух, я бы ответил: потому что Мария — ведьма! Если бы более чуткий человек, способный воспринимать поэзию вещей, задал мне этот вопрос, я бы ответил, что для этих двух героев любовь не есть то же самое, что для сценариста, просыпающегося утром с температурой тридцать семь и два.

Для меня любовь есть высшее проявление взаимопонимания, его не может передать простое воспроизведение сексуального акта на экране. Если бы было иначе, почему бы просто не пойти в поле и не снять быков, осеменяющих коров. В наше время, когда в фильме нет откровенных «любовных» сцен, все считают, что это результат цензуры. Однако такого рода сцены не имеют никакого отношения к любви, это лишь форма секса. В действительности любовный акт для каждой пары — неповторим и уникален. Если же его показывать на экране, это приведет к противоположному эффекту.

Ч.-Г. Брант. В «Жертвоприношении» сомнения Александра накануне посещения Марии — это сомнения в собственной вере; сомнения Марии, не решающейся отдаться Александру, касаются истинности любви. И все же можно ли говорить, что речь идет об одном и том же сомнении?

А. Тарковский. Единственный способ показать искренность этих двух героев — это преодолеть исходную невозможность их отношений. Ради этого каждый из них должен был возвыситься над всеми различиями.

Ч.-Г. Брант. Является ли фильм «Жертвоприношение» развитием ваших художественных исканий?

А. Тарковский. Если говорить серьезно, в этом фильме мне удалось более полно раскрыть мое понимание мира современного человека. Но с художественной точки зрения «Ностальгию» я ставлю выше «Жертвоприношения», так как она не построена на развитии какой-либо идеи или темы. Ее единственная цель — это поэтический образ, в то время как «Жертвоприношение» основано на классической драме. Именно поэтому я отдаю предпочтение фильму «Ностальгия». Я всегда восхищался

Брессоном за то ощущение преемственности или логической взаимосвязи, которое создается от фильма к фильму. Это чувство возникает от закономерности таких, например, эпизодов, как выливание стакана воды в раковину каждое утро. Я считаю это очень важным моментом. Сам я ненавижу случайные вещи в фильме. Самый поэтический образ, как бы малозначимый и необоснованный, всегда закономерен, а не случаен.

верой. Когда святой покидает людской мир и уходит в пустыню, мы естественно задаемся вопросом, почему он это сделал? Ответ напрашивается сам: потому что он хотел спасти собственную душу. Думал ли он в таком случае об остальном человечестве? Меня все время мучает вопрос о взаимоотношении между спасением души и участием в жизни общества.

Ч.-Г. Брант. Но почему вы все-таки выбрали святого Антония?

Съемочная группа фильма «Жертвоприношение»: Андрей Тарковский, Сьюзен Флитвуд, Свен Нюквист, Эрланд Юсефсон

Ч.-Г. Брант. Создается впечатление, что фильм «Сталкер» ближе к «Жертвоприношению».

А. Тарковский. Верно. Для меня «Жертвоприношение» наиболее внутренне последовательный из моих фильмов. Речь идет о навязчивой идее чистоты и суверенности собственного «я», которая может довести человека до безумия.

Ч.-Г. Брант. Почему вы выбрали святого Антония в качестве центрального образа одного из ваших следующих фильмов?

А. Тарковский. Сейчас, мне кажется, очень важно задуматься над тем противоречием, которое всегда существовало в сердце человека: что есть святость и что есть грех? Хорошо ли вообще быть святым? Для православной церкви понятие общности с другими людьми — одно из центральных. Для православных христиан церковь есть объединение людей, связанных одними чувствами с одной

А. Тарковский. Это мог бы быть и кто-либо другой... В данном случае меня больше всего интересует, какой ценой достигается равновесие между материальным и духовным. Боюсь, что те, кто считают, что нашли выход, не договаривают всей правды.

Ч.-Г. Брант. А что вы скажете о вашей идее фильма о Гофмане?

А. Тарковский. О Гофмане! Это старая история. Мне очень хочется использовать эту тему, чтобы поговорить о романтизме вообще и для себя покончить с этим навсегда. Если вы помните историю жизни и смерти Клейста и его невесты, вы поймете, что я имею в виду. Романтики пытались представить жизнь отличной от того, какая она на самом деле. Больше всего их пугали рутина, приобретенные привычки, отношения с жизнью как с чем-то предопределенным, предсказуемым. Романтики — не борцы. Когда они гибнут, это происхо-

дит от невозможности мечты, созданной их воображением. Мне кажется, что романтизм — как способ жизни — очень опасен, так как придает первостепенное значение личному таланту. В жизни есть вещи поважнее, чем личный талант.

Ч.-Г. Брант. В чем конкретно проявляется ваше отношение к православной церкви?

А. Тарковский. Конкретно — трудно сказать. Я жил в Советском Союзе, приехал в Италию, а сейчас нахожусь во Франции, у меня не было возможности установить с церковью нормальные отношения. Если я ходил на службу во Флоренции, она велась на греческом, в другой раз — на итальянском и никогда на русском. Я говорю, конечно, о греческой православной церкви. Недавно я был глубоко потрясен встречей с отцом Антонием Блумом в Лондоне. Отношения с церковью предполагают относительно установившийся уклад жизни. Я же в положении человека, переживающего бомбардировку, поэтому трудно ожидать, чтобы у меня были нормальные отношения с церковью.

Ч.-Г. Брант. Существует мнение, что Луначарский, писатель и большевик, ссылался на религиозный характер революции 1917 года. Что вы можете сказать по этому поводу?

А. Тарковский. Где он говорил это? Чепуха! Разве что этим он хотел подчеркнуть свое восхищение революцией. Но я сомневаюсь, что он высказывал подобное мнение, хотя когда было нужно завоевать популярность, некоторые наркомы говорили и признавали все что угодно.

Ч.-Г. Брант. Создается впечатление, что вас завораживает тема Апокалипсиса, как будто хотите приблизить его.

А. Тарковский. Нет, я просто пытаюсь понять наше место в сегодняшнем мире, а Апокалипсис о конце всего...

Ч.-Г. Брант. В своей книге «Духовидцы» Оливье Клемент пишет, что философ Федоров хотел превратить традиционную индивидуальную тему аскетизма в коллективную, это, по его мнению, должно было бы привести к радикальным изменениям в культуре. Что вы думаете по этому поводу?

А. Тарковский. Если бы аскетизм и внутренние духовные усилия могли повлиять на мир, то почему же тогда развитие общества в течение четырех тысяч лет привело к таким катастрофическим результатам? Две тысячи лет назад потребовалась Голгофа, чтобы наставить человечество на путь истины. Но и это не помогло. Грустно осознавать бесполезность происшедшего, хотя в определенном смысле Голгофа помогла людям обрести стремление к духовным вершинам. Если бы ее не было, то не было бы ничего.

Ч.-Г. Брант. Несколько раз я видел, что вы читаете Бердяева. Считаете ли вы себя одним из его последователей?

А. Тарковский. Конечно, нет! Я не разделяю всех его взглядов. Иногда он ставит проблему таким образом, что можно подумать, что он знает ее решение. Я не верю таким людям, как Штайнер или Бердяев. В противном случае мы бы должны были признать, что есть люди с заранее данным знанием, а это невозможно!

Ч.-Г. Брант. Почему христиане иногда говорят: «Христос — единственный ответ»?

А. Тарковский. Единственное, что у нас действительно есть — это вера. Вольтер сказал: «Если бы бога не существовало, его нужно было бы выдумать» и не потому, что он не верил, хотя это было и так. Причина не в этом. Материалисты и позитивисты совершенно неверно истолковали его слова. Вера — это единственное, что может спасти человека. Это мое глубочайшее убеждение. Иначе что бы мы могли совершить? Это та единственная вещь, которая бесспорно есть у человека. Все остальное — несущественно.

Ч.-Г. Брант. Как бы вы интерпретировали слова Достоевского: «Красота спасет мир».

А. Тарковский. Это высказывание подвергалось многочисленным толкованиям, иногда вульгарным и примитивным. Безусловно, когда Достоевский говорил о красоте, он имел в виду духовную чистоту, которой, к примеру, обладали князь Мышкин или Рогожин, а не физическую красоту, скажем, Настасьи

Филипповны, которая по сути своей была обычной падшей женщиной...

Ч.-Г. Брант. Вы говорили, что человек должен творить по образу и подобию его создателя...

А. Тарковский. Это одновременно и важно, и не важно... Для меня это равно как дышать чистым воздухом...

Ч.-Г. Брант. Разграничиваете ли вы понятия художника и святого, монаха?

А. Тарковский. Конечно, это разные жизненные пути. Святой или монах не творят, поскольку не связаны непосредственно с миром. Обычная позиция святого или монаха — неучастие. Эта идея имеет много общего с восточными верованиями, нечто похожее — в буддизме. В то время как художник... бедный несчастный художник... должен возиться в грязи, в центре всего того, что происходит вокруг. Вспомним французского поэта Рембо, не захотевшего быть поэтом. Можно найти много подобных примеров.

К монаху я испытываю сострадание, поскольку он живет половинчатой жизнью, реализует лишь часть себя. Художнику же приходится распылять свой талант, он может запутаться, оказаться обманутым, его душа всегда в опасности.

В то же самое время нельзя противопоставлять святого поэту, как ангела — дьяволу. Все зависит от того, в какой ситуации оказывается человек. Святой обретет спасение, художник, возможно, нет. Я верю в божественное предопределение.

Герман Гессе сказал: «Всю свою жизнь я хотел стать святым, но я грешник. Я могу лишь уповать на помощь Господа». Я также не уверен, что мои действия приведут к желанным результатам...

Существует сходство между святым и художником, но необходимо видеть и различие, которое заключается в том, что человек либо пытается быть похожим на своего Создателя, либо стремится спасти свою душу. Таким образом, вопрос стоит либо о спасении самого себя, либо о создании духовно более богатой атмосферы во всем мире. Кто знает, сколько нам осталось существовать? Мы должны жить с той мыслью, что завтра Господь может призвать нас к себе. Многие гении потратили жизнь, чтобы попытаться ответить на вопрос, который вы мне задаете. Это тема для фильма! Если я обращусь к образу святого Антония, я, наверное, затрону ее. Попытаюсь понять и объяснить этот наболевший для всех людей вопрос. В конечном счете не важно, умрем мы или нет, поскольку мы все умрем — или все вместе, или каждый по отдельности.

●

«Значение религиозной правды — надежда. Философия ищет правду, определяя значение человеческой деятельности, границы человеческого разума, значение существования, даже когда сам философ приходит к выводу о бессмысленности существования и бесполезности человеческих усилий.

Основное значение искусства не в том, как часто считают, чтобы доносить идеи, пропагандировать мысли, служить примером. Цель искусства — подготовить человека к смерти, возвысить его душу, чтобы она могла обратиться к добру.

Шедевр так воздействует на человека, что он начинает ощущать в себе тот же призыв к правде, которым руководствовался художник, создавая его. Когда устанавливается контакт между художественным произведением и человеком, воспринимающим его, последний испытывает очищающее душу потрясение.

Когда зритель оказывается в поле, излучаемом великим произведением искусства, раскрываются лучшие стороны его души, стремящейся к освобождению. В такие моменты происходит осознание и открытие себя как личности, приходит ощущение безграничности творческого потенциала, бездонных глубин наших чувств»[1].

Журнал «Манф»,
август-сентябрь, 1987

Перевод М. Чаковской

[1] Тарковский А. Запечатленное время. Размышления о кино. Лондон. Бодли Хэд, 1987, с. 43.

Кшиштоф Занусси

«Короткие встречи, долгий разговор»

Я встречался с Тарковским много лет — с тех пор, как начал ездить в Москву, в Союз кинематографистов со своими фильмами. Я не знаю, бывал ли на этих просмотрах Тарковский, но спустя годы он вспоминал их названия и, стало быть, видел их где-то. Но знаком я с ним был раньше, с первой его картины — «Иваново детство», в которой я увидел режиссера с отчетливым индивидуальным почерком. Потом на каких-то закрытых показах я посмотрел «Андрея Рублева», который не был еще допущен к прокату, и тогда я уже, кажется, знал об авторе все. Потом я встречал его в Польше, от имени нашего союза приветствовал в аэропорту Варшавы... Так это продолжалось лет десять, складываясь из коротких встреч и беглых контактов, поскольку Тарковский не любил фестивали и если появлялся на них, то как метеор, да и то нечасто... Так что близкое знакомство началось много позже, когда работа над «Ностальгией» привела его в Италию. Я помню наши встречи в Риме. Это было трудное время — в Польше военное положение, и он все пытался дознаться, что же там, в Варшаве, случилось на самом деле... Я помню,именно тогда он сказал о капле польской крови, которая где-то там бродит в его генеалогии, чему он приписывал и свою непокорность, и то, что он никогда не умел вести себя дипломатически, поступать рассудительно, и то, что всегда давал волю своим чувствам самым открытым и резким образом, что принесло ему немало врагов и еще больше унижений...

А потом мы пересекли с ним Соединенные Штаты на автомобиле. Есть такой фестиваль, наверное, единственный в мире, который обеспечивает его участникам совместное путешествие, дает им возможность познакомиться с совершенно потрясающей природой — на границе штатов Юта и Колорадо... Именно там, от Лас Вегаса, где мы встретились с Андреем, и началось это путешествие, в котором я был шофером, а Тарковский, его жена Лариса и критик Ольга Суркова — пассажирами. В другой машине ехал директор кинофестиваля и несколько американцев. На первом же привале — вся дорога заняла у нас два дня — американцы пришли к нам, сгорая от любопытства, желая узнать, о чем мы так горячо разговариваем, ибо у нас в машине всю дорогу царило страшное оживление. Мы ответили, что разговаривали о жизни, и это была правда, но объяснить, о чем именно, не смогли. Как, впрочем, и многое другое.

Когда мы сделали еще одну остановку, в Монумент Вэлли, Долине Гигантов, где Джон Форд снимал свой «Дилижанс», мы заключили с Андреем шутливое пари: кто первым из нас использует этот пейзаж. К нам снова подошли американцы и снова спросили, может ли Андрей прокомментировать тот факт, что Форд снимал здесь свой классический фильм. А Андрей ответил, что жаль снимать такой метафизический пейзаж в плохом фильме о деньгах. Американцы восприняли это необычайно болезненно, но ему это было совершенно безразлично, хотя он мог бы, наверно, из вежливости сказать, что «Дилижанс» был для американского кино событием, что он его очень ценит или что-нибудь еще в этом роде. И это было бы правдой, как и то, что это действительно вестерн, героем которого являются деньги... К сожалению, наше пари выиграл я, сняв в своем предпоследнем фильме одну сцену в Монумент Вэлли, а Андрей уже не смог вернуться туда со своей камерой...

На этом фестивале в Лас Вегасе еще раз пересеклись наши фильмы — «Ностальгия» и

«Императив». У них есть нечто общее не только в содержании, но и в фестивальной судьбе: в Канне, когда шла «Ностальгия», я был членом экуменического жюри, то есть жюри религиозной, католическо-протестантской ориентации, и яростно убеждал моих коллег, что это единственный фильм, достойный премии. Это встретило довольно много возражений, особенно среди сторонников ортодоксальных умонастроений, которые утверждали, что фильм слишком метафизичен, что прогрессивное человечество его не поймет. В свою очередь, Тарковский был членом жюри в Венеции, которое дало мне премию за «Императив», где достаточно сильны некие отзвуки православия, очень популярного, кстати сказать, на Западе... И вот оба эти фильма встретились в Америке, оба показывались американской публике, которая воспринимала их очень странно. Я сидел на показе рядом с Андреем и задавал ему вопросы — а я уже однажды видел картину,— как сделана финальная сцена в храме, сколько в ней комбинированных съемок, сколько сценографии, как он справился с Капитолием в Риме, как ему удалось снять там сцену. И так до середины фильма я задавал ему вопросы, а потом вдруг взволновался и забыл о технике съемок, что для моего холодного нрава большая редкость, ибо немного найдется фильмов, которые могли бы меня всерьез взволновать, да еще и так, чтобы вызвать слезы на глазах, когда в финале герой горел и какой-то безумец (или странная его тень) играл сцену его смерти...

По правде говоря, я позаимствовал у Андрея эту находку, когда в прошлом году ставил в театре «Юлия Цезаря». А моим ассистентом стал человек, который играл этот эпизод у Тарковского. Но я дал другому актеру роль того, кто, как тень, падающая вперед, предупреждает смерть Цезаря. Я говорил об этом Тарковскому, и мы не раз возвращались к теме заимствования в искусстве. Он обладал таким сильным ощущением собственной неповторимости в искусстве, что никогда не сетовал даже на тех, кто пытался впрямую использовать его открытия...

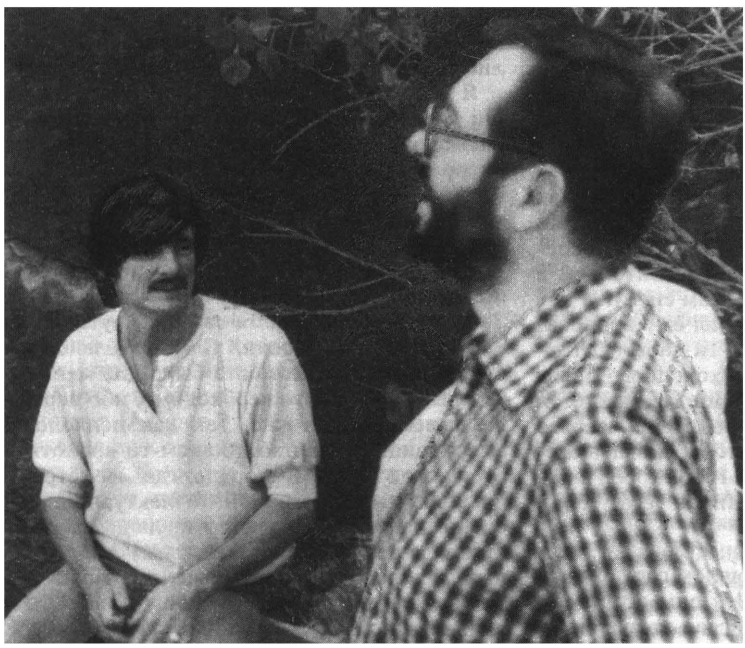
Все в том же путешествии по Америке мы говорили о «Жертвоприношении», которого еще не было, о котором он только думал, писал сценарий, строил планы. Андрей хотел воспользоваться одним мотивом из моего «Императива»: человек, который как бы постиг метафизическую перспективу мира, а значит, в глазах обычных людей является безумцем, подвергается психиатрическому и психологическому обследованию, которое ни к чему не приводит. И это естественно, ибо такое обследование, даже самое безупречное, не имеет смысла, оно не может объяснить феномен религиозного опыта. И Андрей рассказал мне, что хотел бы снять похожую сцену, в которой авторитетный психолог объяснял бы его герою уже после поджога дома, как тот устал и какое множество рациональных факторов слилось воедино, чтобы вызвать в нем именно такую реакцию... Этот психиатр должен был сидеть спиной к окну, а за окном неторопливо надвигалась страшная черная туча, но психиатр ее не видит, а герой, которого сыграл затем Юсефсон, смотрит на него и говорит: ты просто ничего не видишь... Этой сцены в фильме нет, он заканчивается много раньше — отъездом странной кареты «скорой помощи», психиатрами, насилием: финал как бы незавершен, открыт...

Я вспомнил об этом еще и потому, что наши разговоры имели прямое отношение не только к самим фильмам, но и к тому, как их принимали американские зрители. Таких встреч в Америке было много, и я играл в них как бы роль толкователя, то есть роль, которую поляки исторически играют наиболее естественным образом, ибо, надо полагать, мы понимаем русскую душу чуть лучше, чем на Западе, и в то же время сами мы чуть ближе к Западу, чем Россия. Следовательно, это выступление в роли моста было для меня естественно. И просто необходимо, ибо перевода было недостаточно, так как психология американца, особенно в каком-то крохотном городишке штата Колорадо, где мы встречались и с выдающимися интеллектуалами, и с очень простыми, сердечными людьми, представляла собой нечто такое, с чем Андрей поначалу никак не мог справиться. Надо сказать, что это взаимное непонимание было удивительно! Мне запомнилось, как кто-то из молодых людей, слыша то, что Тарковский говорил об искусстве, о призвании художника, о призвании человека, сразу же увидел в нем гуру (а потребность в гуру очень сильна в Америке) и простодушно вопросил: мистер Тарковский, а что я должен делать, чтобы быть счастливым? Вопрос этот, по американским понятиям, вполне обычен, для Андрея же был просто ошеломляющ. Он прервал разговор и спросил у меня: чего этот человек хочет? Зачем он задает такие глупые вопросы? Я попытался объяснить Андрею, что он слишком строг к этому парню, что он не должен на него злиться, а сказать что-нибудь позитивное... Андрей говорит: ну как я могу сказать ему что-то позитивное, разве он сам не знает, для чего живет?.. Я говорю: представь себе, он действительно не знает, зачем живет, а ты ему скажи нечто такое, что для тебя очевидно... Андрей пожал плечами и сказал: пусть он задумается над тем, к чему выз-

ван из небытия, зачем призван к существованию, пусть попытается отгадать роль, которая ему в космосе предназначена, пусть исполняет ее, а счастье — оно либо придет, либо нет... Мне все это было понятно, но потребовалось, наверно, минут десять, чтобы этот человек оправился от шока, ибо слова, которые он услышал от Андрея, были для него абсолютно экзотичны. Ему было трудно понять, к примеру, тот фундаментальный факт, что существование вообще может быть какой-либо проблемой, то есть не подразумевающимся само собой, что следует задумываться над смыслом своего существования, что оно к чему-то обязывает — а это для прагматического американского мышления вещи непостижимые...

Эта душераздирающая дискуссия продолжалась до вечера, а потом у меня был разговор с Андреем, и я пытался объяснить ему, что американское «хэппиенс» и русское «счастье» переводятся только через словарь, что они означают нечто совершенно иное. К примеру, есть авиалиния, основанная Онассисом, которая связывает Европу и Америку и содержит в своем рекламном лозунге фразу «каждый, кто счастлив». Но это вовсе не означает, что у каждого ее пассажира счастливая судьба, иначе компании пришлось бы отказывать вдовам и сиротам. Это означает, что тот, кто сидит в удобном кресле, кто пьет свой кофе или чай, кому не слишком холодно или не слишком жарко,— счастлив. Иначе говоря, счастье — это просто элементарный комфорт, и ничего более. И конечно, человеку, воспитанному в этом убеждении, было странно слушать, что счастье — это нечто иное, что за счастьем не надо гнаться, а надо заниматься чем-то более важным, чем поиски собственного благополучия, и что счастье придет или не придет, будет дано или не будет дано... Для американца все это звучало необыкновенно экзотично.

Я вспоминаю об этом с таким удовольствием, ибо это были встречи радостные и забавные. А потом пришло время встреч грустных.



Андрей Тарковский и Кшиштоф Занусси

Я видел Андрея несколько раз в Риме, видел, как он обживался в Италии, как со временем, подобно многим другим русским, полюбил эту страну. Полюбил так, как никогда не смог полюбить Францию, несмотря на то, что во Франции его обожали, чтили, уважали. Но картезианский рационализм был для него всегда тягостен, и он бунтовал против него, бунтовал против колючей, если так можно сказать, роли разума, против всеприсутствия его в каждом жесте, поступке, помысле, против его безжалостной прагматичности. Это было ему чуждо, это мешало и рождало искренний рефлекс неприязни. В Италии же, в той атмосфере интуиции, человеческой сердечности, которая пронизывает итальянскую культуру, он чувствовал себя несравненно естественнее. Я встречал здесь многих людей, которые понимали его куда лучше, чем французы или, скажем, шведы. Казалось бы, Скан-

динавия, у которой благодаря ее «северности» должно быть столько общего с Россией, была от него чрезвычайно далека своим протестантским пуританизмом, совершенно иным типом интуиции, иным пониманием жизни и мира, чем то, которое он носил в себе.

Наши последние встречи — это, в сущности, один долгий, прерывающийся, но цельный разговор. Я помню, когда он решился остаться на Западе, мы много говорили о его будущей жизни, о том, что это совершенно иной мир, со своими законами, что больше не будет заботливого государства. Придется самому заниматься собственной судьбой, быть за нее ответственным. Нужно, в частности, побеспокоиться о страховке и тому подобных практических вещах... Мы говорили, и я видел, что для Андрея это вещи абсолютно невозможные, непонятные и непостижимые... Не прошло и года, как в Варшаву позвонила Лариса и сказала, что у Андрея нашли рак, и можно ли в этой ситуации застраховаться... Разумеется, было уже поздно, и ни о какой страховке не могло быть и речи. Но в конце концов я понял, что Андрей был прав — столько людей бросилось на помощь, что ему не понадобилась никакая страховка: тот же самый эффект был достигнут с помощью человеческой сердечности, щедрости, искреннего желания помочь. Сначала Андрей поселился в моей квартире в Париже, потом его перевели в больницу. Я встречал его еще пару раз в Париже, когда он выходил ненадолго из больницы, это были короткие мгновения радости. Потом я приехал к ним в Италию, на море, они сняли там виллу, казалось, что дела у Андрея идут лучше, он прибавил в весе — всего на сто — сто пятьдесят граммов, но и это уже было поводом для радости, для возвращения надежды... А в самый последний раз мы увиделись в декабре, почти за две недели до его смерти, снова в Париже. Он был после химиотерапии, ужасающе худой, изможденный и продолжал говорить о будущем, о том, что он еще снимет, и когда я слушал его, мне казалось, что и в самом деле наступил такой момент. Ведь ничего не известно: либо эта химиотерапия его убьет, либо он победит болезнь.

Он рассказывал о фильмах, которые так и не удалось снять — о «Гофманиане», это был его старый сценарий, но больше всего о картине, в центре которой должна была стоять фигура святого Антония Падуанского. Причем мне казалось, что его не особенно интересовала именно эта конкретная историческая личность, его куда больше интересовало само понятие святости, раздвоенности плотского и духовного в человеке. Он несколько раз по отношению к самому себе произнес слово, которое меня просто пронзило — слово «грешный». Это слово сегодня мало кто употребляет, особенно по доброй воле, а он относил его к себе, признаваясь в несовершенстве своих поступков, и в этом было уже нечто эсхатологическое... Тем не менее я ощущал какую-то глубокую надежду, что он из этого состояния выйдет, ибо само слово «грешный» произнеслось через мгновение после того, как мы оба сошлись на том, что самым мучительным грехом современного человека является его устрашающая гордыня, вытекающая из иллюзии, что он независим, что он хозяин своей судьбы, что ему ничего не угрожает. И только болезнь позволяет увидеть всю хрупкость наших начинаний, наших решений, наших конфликтов, нашей политики, которые в этой перспективе теряют свое значение. И в этой перспективе Андрей как бы уходил куда-то в себя, был уже далеко от мира, от нас... Разговор наш прерывался, мы выходили из палаты, когда он слабел, а потом он спустя какое-то время снова звал нас, чтобы мы побыли с ним еще немного. Тогда можно было — хотелось — надеяться на то, что он столько еще даст нам, миру. И хотя он оставил после себя такой великий, такой монументальный свод фильмов, в каком-то смысле можно сказать — он выразил себя полностью, совершил все, что ему было дано, но я временами задумываюсь над тем, что мог бы еще...

Записал М. Черненко

Польская панорама

Ирина Рубанова

Что Польша? Что кино?

Анджей Вайда

...Вайды на встрече не было.

Спустя полгода он приехал в Москву с ретроспективой своих фильмов.

Для режиссера настала пора юбилеев. В 1986 году он справил шестидесятилетие, в минувшем октябре — тридцатилетие со дня премьеры своего шедевра — фильма «Пепел и алмаз». В нынешнем году исполнится 35 лет, как он работает в кино. По этому поводу в Радоме, где прошли детство и ранняя юность кинематографиста, развернута большая выставка, освещающая все виды творческих занятий Вайды — режиссуру кино и театра, сценографию, живопись и графику, которые, как известно, являются его первой художественной профессией. Многим ли служителям десятой музы, даже из числа наикрупнейших, выпадает подобная честь? Со всей определенностью — нет. Избранничество Вайды — это не только исключительное место его произведений в национальной культуре, не только с достоинством исполняемая роль ее репрезентанта в мире, но и особая — на разных уровнях искусства и судьбы — его сопричастность польским проблемам. Некогда, в бытность кинокритиком, Микеланджело Антониони написал статью о своем кумире режиссере Карне, которую назвал «Марсель Карне, парижанин». Труд о Вайде с полным на то основанием может быть назван «Анджей Вайда, поляк».

Круглые даты, первые, пока еще самые предварительные итоги... Частично он начал подводить их в книге «Кино — мое призвание», обширные фрагменты которой публикует «ИК». Что же касается московской ретроспективы, то ни юбилейной, ни тем более отчетной она не замышлялась. Режиссер предполагал показать «Человека из мрамора» (1976), «Человека из железа» (1981) и сделанного как сопостановка с Францией «Дантона» (1982) — три фильма, о которых у нас много и зло писали, но не показывали даже кинематографистам (кроме первой картины). Зрителям следовало предоставить возможность сверить собственные впечатления, прямой отклик со старыми филиппиками, которые, сказать правду, больше походили на идеологическую анафему, непосредственно перешедшую в отлучение: средства массовой информации уже некоторое время воздерживаются от выражения раздраженных «мнений», а кинематографические рычаги действуют по прежней программе — новые вайдовские ленты не закупаются для проката в СССР, давние не возобновляются. Остракизму такого размаха и такой устойчивости не подвергался у нас, пожалуй, ни один иностранный кинематографист. Тут-то и возникает подозрение: а с фильмами ли боролись?

К счастью, первоначальная идея Вайды и устроителя ретроспективы Союза кинематографистов СССР претерпела изменение, и пребывание польского режиссера в Москве из мероприятия для узкого профессионального круга переросло в культурный акт первостепенного значения. Кто знает, не те ли зрители, что постоянно интересуются новостями о польском кино и судьбами знакомых им творцов и произведений, оказались инициаторами этой «поправки»? Или, может быть, постный, как и в доперестроечные времена, репертуар, отвращающий нормальных людей от наших кинотеатров, заставил столичных кинофикаторов, хронически недовыполняющих план, развернуть широкий показ вайдовских картин, в чем им охотно помогали Посольство ПНР в Москве и Союз кинематографистов. Как бы там ни было, в пяти больших кинозалах в течение шести дней с утра до вечера демонстрировались 16 из 28 полнометражных фильмов, созданных режиссером за 34 года его кинематографических трудов, начиная от дебютантского «Поколения» (1954) и кончая недавней «Хроникой любовных происшествий» (1986).

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1989, № 1.

То, что происходило в начале ноября 1988 года в культурной жизни Москвы, не назовешь нейтральным «широким показом» или более торжественным «возвращением Мастера», хоть и был это очень широкий показ, и живем мы в эпоху «возвращений». Доверившимся своему эстетическому чувству и не внявшим семь лет назад оголтелой газетной напраслине была дарована радость подтверждения своей правоты.

Перед первой встречей с публикой на торжественном показе «Дантона» за кулисами кинотеатра «Варшава» появился высокий человек. В руках он держал укутанные от мороза розы. Передавая цветы Вайде, этот человек сказал — слово в слово — следующее: «Я простой зритель. Мне сорок лет. Я видел много ваших фильмов. И теперь рассказываю о них и о вас своим детям». Режиссер был растроган. Но понял ли он до конца смысл услышанного?

Отлученное от экрана, запрещенное к печатному употреблению, имя Анджея Вайды последние десять лет существовало для нас на положении мифа. Наибольшее распространение получили две версии легенды — популярная позитивная и внушавшая страх официальная. Согласно первой, создатель «Пепла и алмаза» — исторический трагик, поэт поколения, взвалившего на свои плечи груз войны и этим неподъемным грузом раздавленного. Версия вторая: демагог, подстрекатель, конъюнктурщик, разменявший свой поэтический талант на плоское политиканство (см. анонимную статью «Анджей Вайда: что дальше?», помещенную — увы! увы! — на страницах «ИК» в 1981, № 10),— на портрет-карикатуру постановщика «Человека из железа» черной краски не жалели.

Разумеется, смысл нашего «второго открытия» кинематографа Анджея Вайды не только в торжестве правды над «версиями». И не в одном лишь знакомстве с одиозными фильмами, которые, надеюсь, сегодня уже не напугают управленцев и пишущую братию. Волна нынешних впечатлений от старых и новых картин Мастера обнажила едва ли не коренную особенность Вайды-художника — его не ослабленную годами и обстоятельствами способность к полному слиянию с текущей и отошедшей в прошлое реальностью, с теми ее фрагментами, что избраны в качестве «темы» или «материала» и подлежат эстетическому претворению. Экстатическое переживание этого единства мобилизует уникальную культурную память польского кинематографиста и высвобождает поистине шквальную энергию личностного переживания того, о чем на экране ведется речь. Существует мнение, что иногда этот шквал производит разрушение: личностное взрывает эстетическое.

Обрывки услышанного во время ретроспективы.

Молодой критик, посмотрев «Человека из железа», разводит руками:

— Неужели это может нравиться как *картина*? Абсолютный же соцреализм, трилогия о Максиме.

Начинающая полонистка-филолог обескуражена своей же реакцией на «Дантона»:

— Года три назад, когда я впервые на видео посмотрела фильм, он меня ошеломил. Такая ясность исторического зрения, такая отвага додумывать все до конца, такая четкость художественной речи! А сегодня смотрела на экран и ловила себя на том, что еще немного и начну раздражаться: прямо конъюнктурщина какая-то! Эдакая костюмированная аллюзия уничтожения Сталиным своих политических соперников. Робеспьер — Сталин, Дантон — Бухарин: один к одному. Чего тут больше, вайдовской ли прозорливости или отсталости нашего исторического знания?

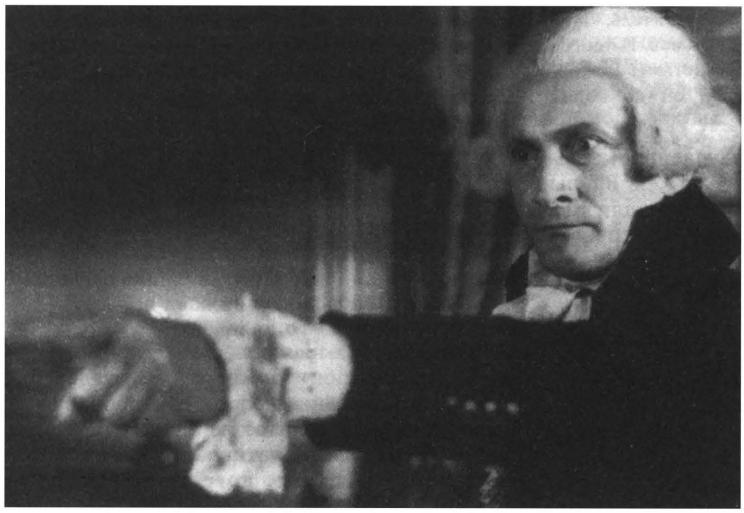
Как видим, в Москве вокруг Вайды не бурлил всеобщий восторг. Но фильмам Вайды никогда не сопутствовали единодушное приятие и полное согласие в оценках. Так что молодой московский кинокритик, пришпиливший на лацкан вайдовского пиджака ярлык соцреалиста, не больно-то отличается от польских и отечественных ниспровергателей «Человека из железа». Одни громили фильм, недовольные его содержанием, другие, не обнаружив в нем «раздумий о нравственности», «поисков духовности», «ассоциативных рядов», «поэзии» и «философии», то есть джентльменского набора наших профессиональных, с позволения сказать, приоритетов, отказывают ему в принадлежности к искусству. Так ведь хоть горшком назовите, только знайте, что «Человек из железа» по количеству посмотревших его зрителей резко оторвался от других фильмов Вайды. А это как раз тот случай, когда успех не объяснить неистребимой тягой людей к чувствительному или занимательному. Но как бы ни препираться, а нельзя не признать, что кинематографиста, подобного Анджею Вайде, нам как раз сейчас катастрофически недостает. Не о масштабе таланта речь, это дается свыше, но о том, что, казалось бы, вполне воспитуемо,— об обостренной социальной отзывчивости дара. Вайда — художник общественный. Не наблюдение, не отражение, пусть и правдивое, не так называемое активное вмешательство в жизнь, к чему невесть с каких пор привыкли призывать друг друга в среде советской художественной интеллигенции, но творчество как жизнестроительство. Отсюда, из этой точки схождения импульса и цели вырастают его произведения.

«У меня совершенно пропала охота рассказы-

вать разные сюжетцы. Надо, чтобы наконец что-нибудь начало происходить. Не исключаю, что займусь чем-то другим. Может быть, к примеру, стану произносить агитационные речи. Мне кажется, это принесло бы мне удовлетворение. Я убежден, что мужчина в моем возрасте обязан участвовать в политике, а не следить через глазок камеры, как двое кувыркаются в постели или как в синем небе порхают птички».

Как сие понять? Политический озноб, охвативший интеллигенцию после событий лета 1980 года? Эстетическое самоликвидаторство? Или психологический аутотренинг в качестве подготовки к «Человеку из железа»?

Они только на первый взгляд кажутся взаимоисключающими. Искусство быть новым, оставаясь самим собой, питается, по-видимому, соками, о которых уже была речь: даром жить реальностью, а не наблюдать ее в качестве материала для творчества. Верность себе в искусстве Вайды обретает различные подтверждения. Ее угадываешь и в постоянном присутствии главных тем. Антифашизм, антивоенные настроения, с которых начинался и Вайда, и вся польская школа кино, в 80-е годы вновь возникает в снятой в ФРГ «Любви в Германии» (1983) по повести Р. Хоххута и в лирической



«Дантон», режиссер Анджей Вайда. В роли Робеспьера — Войцех Пшоняк

Так нет же. Эти слова сказаны в конце 1969 года, когда ничто не предвещало даже первого акта гданьской драмы — декабря 1970-го. Произнесший их готовился экранизировать рассказ Я. Ивашкевича «Березняк», где нет и тени политики и все, что происходит, происходит в уединенном месте, вдали от бурь XX века.

Так что же, «пока не требует поэта...»? К счастью, наш поэт вопреки своим утверждениям равно отзывчив и на зов боевой трубы, и на нежные переборы аполлоновой лиры.

Хронология и география вайдовских фильмов обширны, круг авторов, над произведениями которых он работает, необычайно широк (среди них немало русских — Тургенев, Достоевский, Лесков, Булгаков), образные сцепления и стилистические системы, усвоенные им у старших искусств для нужд кинематографа, весьма разнообразны. Но во всем этом богатстве сделанного четко прослеживаются два художнических свойства — способность к постоянному обновлению и верность себе.

«Хронике любовных происшествий» по повести Т. Конвицкого. Так же резко, пусть и в меньшем числе фильмов, проходит тема власти, одержимой идеологическими фетишами и глухой к интересам народа и личности. Начавшись эпизодом «Пепла и алмаза», в котором некий приехавший из Лондона майор, посланец эмиграционного правительства, отдает указания, не считаясь с контрдоводами тех, кому эти указания выполнять, она возникает в образе истуканоподобного Бонапарта в «Пепле» (1965) по роману С. Жеромского, взирающего на битву у ущелья Сомосьерра, где, воодушевляя своим присутствием, посылает на смерть боготворящую его армию. В «Дантоне» Робеспьер, ум, неподкупная совесть, бесстрашие великого европейского переворота, на пятом году республики исступленно верит, что цель революции — только сама революция, что она — норма истории,— и пусть ей грозит захлебнуться собственной кровью, ничто не должно нарушить чистоту высокой идеи.

Сегодня есть смысл присмотреться к тому,

как привязан Вайда к мыслям о цивилизованном сосуществовании людей разных национальностей. Впервые он говорил об этом в фильме «Самсон» по повести К. Брандыса, где рассказано о восстании в гетто и о противоречивом отношении варшавян к событию и к его участникам. Затем была «Земля обетованная» — босхиански насыщенный, вздыбленный образ вытеснения очередным исторически новым увядшего, исторически исчерпанного старого. Лихорадка того, что в учебниках политэкономии именуется «первоначальным накоплением», представала вакханалией наслаждения, тяжелого, ненатик не может жениться по расчету и тем более не может он стрелять в своих соотечественников, ну и кто-кто, а поляк идеально свободен от националистических эмоций — такое прочитывалось в статьях о фильме.

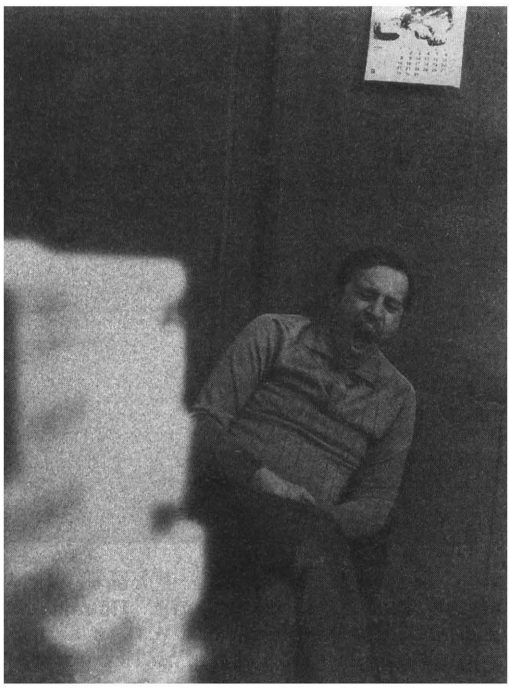
Между тем «Земля обетованная» определенно не оскорбляет ничье национальное чувство. Она попросту не льстит ему. Для создателя картины принадлежность к тому или другому народу — не удача, заслуга или достижение, но данность. Только и всего. И многонациональное сосуществование, по Вайде, оптимально складывается там и тогда, когда каждый этнос получает возможность

«Дантон», режиссер Анджей Вайда. В роли Дантона — Жерар Депардье

сытного, варварского. В монументальном, бесподобном своем уродстве размашисто, пестро и настырно разверзался еще один нулевой год истории. Трудно припомнить в мировом кино еще произведение, где рождение новой социально-исторической формации представало бы так чувственно осязаемо, в такой небывалой концентрации зрительных, ритмических, акустических характеристик. Бешеная слепая энергия кипит и вспучивается в адском тигле, а трое юношей — поляк, еврей, немец — клянутся возвести новый прекрасный мир.

Многим не понравилось, как Вайда представил тогда свой малый интернационал на фоне кирпичных стен и задымленного неба польского Манчестера — города Лодзь. У нас уловили в этой картине антисемитские нотки, в Германии заметили антинемецкую настроенность, что же касается Польши, то здесь по традиции, идущей еще от первых дискуссий вокруг «Канала» и «Пепла и алмаза», сыпались упреки в антипольских выпадах: шляхтич, рыцарь, романсамой полной реализации в условиях абсолютной взаимной терпимости. Принимать друг друга такими, какие мы есть, и не пытаться переделывать себя и других по единому образу и подобию. В «Земле обетованной» эта посылка претворена полемическим заострением национальных различий. Художественный мир «Хроники любовных происшествий» сложен из двух идеологически и структурно контрастных пластов — из мифа об утраченной Аркадии юности и из реалистической реконструкции примет надвигающегося катаклизма — второй мировой войны. В мифологическом слое «Хроники...» немалый смысл придан некоему идеальному образованию — наднациональному, поверхнациональному единству, воплощенному в гимназической дружбе трех пареньков — поляка, русского, немца. К этому единству авторы не склонны, однако, относиться как к чистой утопии. Союз Витека, Левки, Энгеля состоялся не на польской почве, хотя преобладание польского окружения и не лишено своего значения. Он вырос в

той географической точке, где издавна обосновалась, обжилась, пустила корни историческая общность нескольких национальностей и цивилизаций. Для Энгеля вынужденный отъезд в Германию — настоящая трагедия не потому, что ему хочется быть поляком и не хочется немцем (нацизм уже успел опозорить свою нацию). Энгель, как и Витек, и Левка, чувствует себя счастливым гражданином того особого перекрестка Европы, каким было Вильно (Вильнюс) до 1939 года. Буколика Вайды и Конвицкого преднамеренна и немного обманчива. Не все



«Кинолюбитель», режиссер Кшиштоф Кесьлёвский

живущие в этих благословенных местах оказываются вовлеченными в беззаботное дружество.

...На узкой горбатой улочке еврейского квартала недвижно, отрешенно стоят люди с бледными лицами. В полуподвале низкого дома — хедер, где за длинными голыми столами дети с невыразимой печалью в глазах и голосе нашептывают, заучивая, тексты из Талмуда. Учитель закрывает глухие деревянные ставни, и дети, Талмуд, шелест гортанной речи отсечены от улицы, мира, как будто тень холокауста закрыла их небо.

Много ли в нашем социалистическом мире художников, которые с той же мерой серьезности и так же деликатно вникали бы в тонкую, нервную, все еще больную область национальных отношений?!

И наконец еще одно постоянное свойство фильмов Вайды вновь захватило на просмотрах ретроспективы.

Сюжеты и герои в его фильмах всегда «встроены» в какое-то нематериальное, неконкретное пространство, присутствующее в эстетической материи произведений то в виде полупримет, то как результат особой драматической конструкции (один из постоянных приемов — система отражений-искажений центрального образа), то как результат создания невидимых «объемов» путем непрямого цитирования знаменитых произведений искусства, иногда своих собственных. Чаще всего этот неочерченный, но угадываемый континуум — история. Сквозная ситуация почти всех фильмов польского режиссера — встреча человека с незримой громадой истории, величие и бессилие личности, вызванной на это трагическое рандеву. В «Канале», «Пепле и алмазе», в новелле, вошедшей в международный фильм-сборник «Любовь в двадцать лет» (1962), любой исход встречи заранее оценивался в пользу истории. Человек может ошибаться, бег времени всегда пролегает по трассам, ведущим человечество к счастью. Еще в «Пейзаже после битвы» герой склонял голову перед исторической закономерностью, и кинематографист, вслед за Т. Боровским, чьи рассказы положены в основу сценария, благословлял смирение своего протагониста.

Но настал момент, и Вайда взбунтовался против обожествления истории, против ее ничем не ограниченных прав на жизнь и смерть человека. На уровне авторской позиции этот бунт нашел свое выражение в фильмах «Человек из мрамора» и «Без наркоза» (1978). В «Человеке из железа» он образует саму фабулу ленты.

На одном из «круглых столов» в редакции «Советской культуры» Мирон Черненко высказал следующую мысль: то, что «Человек из мрамора» не был вовремя показан нашей общественности, нанесло советской кинематографии немалый ущерб. Это фильм опережения, сказал Черненко. И вместо того (добавим от себя) чтобы вобрать его открытия и идти дальше, мы сегодня, спустя дюжину лет после премьеры картины Вайды, приступаем к изобретению изобретенного пороха. Впрочем, это не единственный урон, понесенный нами в результате долгой культурной изоляции.

О чем говорит «Человек из мрамора»? О том, что история, преобразуя формации, вызывает энтузиазм тех, чьими руками и ради кого эта ломка осуществляется.

Что энтузиазм и доверие исторического человека — генераторы колоссальной социальной энергии. Что подмена целей, смещение перспективы способны превратить энергию веры в энергию разрушения вплоть до самоуничтожения.

Сюжет «Человека из мрамора» есть сюжет — воспользуемся трифоновским словом — исчезновения. Жил человек. Его реальная жизнь удваивалась, утраивалась, удесятерялась газетными статьями о нем, сюжетами в кинохронике, виршами штатных поэтов, гигантскими портретами на фасадах домов по праздникам и, наконец, мраморным изваянием, заметно похожим на известную скульптуру И. Шадра «Булыжник — оружие пролетариата» (может быть, оттого, что герой фильма — каменщик, человек с кирпичом?). Человек честно работал, ходил на демонстрации, любил милую девушку; пользуясь положением знатного лица, как мог, помогал другим. Когда арестовали друга, не смирился, попробовал заступиться, оказался за решеткой сам: после 1956 года это время в польской печати стали называть «периодом ошибок и искажений». Спустя годы от человека осталась лишь мраморная орясина и ни следа больше. Появление в финале картины сына героя, будущего «человека из железа» — не новый след. Напротив, это констатация, окончательное подтверждение исчезновения. Вырезанная из фильма сцена на кладбище, где Агнешка, снимающая телеочерк о мраморном человеке, ищет и не может найти могилу своего персонажа, потому что в нее через сутки после погребения Биркута захоронили другого покойника, с беспощадной дословностью визуализировала потерю последнего следа. Но точку в истории знатного каменщика ПНР Матеуша Биркута зритель увидел лишь в картине о его сыне — судостроителе и профактивисте Мачеке Томчаке (к слову и этот нюанс: вместе с Биркутом исчезла последняя примета его пребывания на земле — фамилия. Ради блага сына мать записала его на свое незнатное имя).

Тема исчезновения, проигранного содружества с чем-то, что трудно персонифицировать, что есть ход (или бег) времени, череда свершений, расположение сил, уклад отношений и т. д., и т. д. вновь возникает в картине «Без наркоза». «Без наркоза» — это как бы интеллигентская версия «Человека из мрамора» с той лишь разницей, что разыграна эта версия не в мрачные годы «ошибок и искажений», а в эпоху, когда бушевала «пропаганда успехов» (еще одно выражение из польской публицистики).

Пусть временны́е отрезки здесь меньше (от начала до конца истории не проходит года), тем плотнее пригнаны звенья целенаправленного истребления. Пусть события мельче, тривиальнее, пошлее, от этого их разрушительная сила не меньше. Пусть гибельные токи исходят не от громады государства, но от его теневых, побочных образований — от службы, семьи, профессионального окружения,— все равно перед нами современная трагедия, масштабом своим поднимающаяся до трагедии прошлых эпох.

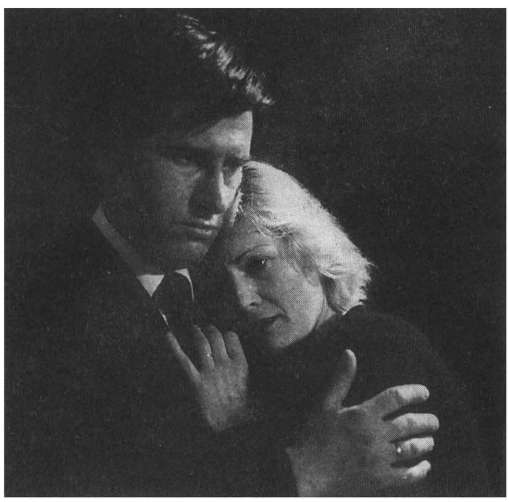
В «Человеке из мрамора» разрушению подвергнута вера, в «Без наркоза» — талант. Всем, кому в будущем придет на ум снять фильм, написать книгу о том, как делались «диссидентами», следует знать, что тема открыта режиссером Вайдой уже в 1978 году.

Но вернемся еще ненадолго к фильму о знатном строителе, чтобы вглядеться в самого передовика. Напоминает ли он своих советских кинособратьев — веселых ребят, героев большой жизни, гурьбой шагавших светлым путем к светлой же будущности? Нет, очень мало напоминает персонаж артиста Ежи Радзивиловича крепких, напористых парней Крючкова, Ник. Баталова, Андреева. Он тоже ставит рекорды, но при этом как будто чего-то стесняется. Он верит тому, что говорят о новой жизни (отец, поди, в деревне надел земли получил — как не верить), но другим своей веры не навязывает. Он всей душой за справедливость, только ведь не любой же ценой! Биркут у Радзивиловича — не то что идеальный герой, он человек-идеалист. До такой степени идеалист, что в нем в самом деле что-то российское светится — что-то от бескорыстия и доверчивости платоновских правдоискателей — от «сокровенного человека» Фомы Пухова, от «усомнившегося» Макара Ганнушкина, от «душевного бедняка» Упоева из бедняцкой хроники «Впрок», только разве без их причудливых фантазий, без их заковыристого слова и безудержной любви к философствованию. Есть и другая русская параллель Биркуту: ее нашел сам режиссер. Через год после премьеры «Человека из мрамора» Вайда принялся за постановку своей адаптации романа Ф. М. Достоевского «Идиот» и роль великого идеалиста мировой литературы князя Льва Николаевича Мышкина отдал вчерашнему Биркуту — Радзивиловичу.

Сокровенный и усомнившийся — этих двух платоновских эпитетов довольно, чтобы обозначить эволюцию Биркута. Сомнение может уничтожить его физически, но не в состоянии заставить отречься от себя «сокровенного». В сцене выборов разжалованный, отсидевший, брошенный женой, полностью списанный «в нети» Матеуш на вопрос от-

тепельного журналиста, вылавливающего разоблачения «периода ошибок и искажений», почему он пришел голосовать, не поднимая глаз, тихим голосом произносит: «Это же наша страна».

В этом смысле режиссер и сценарист А. Сцибор-Рыльский поступили подобно своему герою. В эпоху, когда начиналось разрушение картонных фасадов официозной истории, когда пересмотр всего и всех стал чуть ли не единственным направлением интеллектуальных усилий, они высветили счастливый момент содружества истории



«Без конца», режиссер Кшиштоф Кесьлёвский

и ее рядового субъекта. Так получилось, что в 80-е годы кинематографисты следующих творческих поколений утвердили и развили этот фрагмент новейшей историософии. Ежи Домарадский сделал это в фильмах «Большой забег» и «Планета Портной», Феликс Фальк в лентах «Был джаз» и «Герой года», Януш Заорский в «Матери Королей».

Тут бы время познакомить читателя с явлением, целиком от нас сокрытым, с тем, что в польской прессе получило название: **«кино морального беспокойства»,** да не доспорили мы с молодым коллегой о «Человеке из железа». Впрочем, краткий рассказ о КМБ (принятая у польских авторов аббревиатура), возможно, что-то прояснит и в этом вопросе.

О «кино морального беспокойства» заговорили под конец 70-х годов. Употребляя термин, имели в виду фильмы, из которых явственно следовало: между тем, что говорится и пишется о современной жизни, и тем, как она выглядит на самом деле, существует все возрастающий зазор. Отсюда следовали по крайней мере две содержательные характеристики явления: современная тематика и критический ракурс. Что касается современности как объекта художественного внимания, то для польского кино это был существенный поворот. Оно, как известно, пристрастно к прошлому, заворожено им, и лишь бесстрашные одиночки, вроде Кшиштофа Занусси, решаются не переступать порог сегодняшнего дня (хотя, как уже говорилось, его современность лишена сиюминутных черт, но представляет собою особое универсальное время). Что касается критики и самокритики, то это отношение к предмету своего искусства было сформировано еще во времена польской школы кино, то есть в 50-е годы, но для освещения недавнего прошлого.

Наметилось и еще одно расхождение, на которое резко отозвались новые, в ту пору молодые кинематографисты. С реальным состоянием общества, его все нараставшими тревогами не совпадал и преимущественный тип фильма, утвердившийся в 70-е годы на национальном экране. Не то чтобы это были в основном беспроблемные, надуманные картины или картины, возникшие из желания поставить и решить сугубо эстетические задачи (к слову сказать, вопреки распространенному суждению, польское кино никогда не грешило эстетизмом. Его «авангард» всегда был «авангардом» ангажированным, поиски новых форм неизменно диктовались новым содержанием). Дело состояло в другом. Самые значительные ленты первой половины прошлого десятилетия ощутимо носили вневременной характер. Они могли появиться в 60-е годы, могли быть сняты и спустя двадцать лет. Польские кинематографические 60-е годы как бы перетекли рубеж десятилетий. Еще и сегодня на виду режиссеры, не отказавшиеся от пристрастий, сформировавших их художественный мир четверть века назад. Такой уникум являет собой творчество Войцеха Ежи Хаса, некогда покорившего нашу публику фильмами «Как быть любимой» (1962) и «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1964), разочаровавшего экранизацией «Куклы» (1968) Б. Пруса и с тех пор полностью нам неведомого. Между тем Хас регулярно в работе. Его картины, большие, по нашей номенклатуре — сложнопостановочные, возникают из непреходящего стремления постановщика освоить для экрана эстетические структуры, сложившиеся в старших искусствах — литературе, живописи, музыке. По фильмам «Санаторий под клепсидрой», «Скучная история» (по

А. П. Чехову), «Писака», «Дневник молодого дворянина» можно изучить живописный и бытовой стили эпох, к которым отнесено их действие. Изобразительная культура, чувство актера, изощренная работа со звуком — с годами эти достоинства Хаса не убывают, но катастрофически убывает количество зрителей на показах его картин. Сегодня отечественное «эстетическое» кино пребывает в глубокой немилости у общества и воспринимается им однозначно как род эскейпизма. Как видим, ситуация, заметно отличающаяся от нашей. Боюсь, что, окажись А. Сокуров, А. Кайдановский, О. Тепцов польскими режиссерами, стать баловнями критики им было бы значительно труднее.

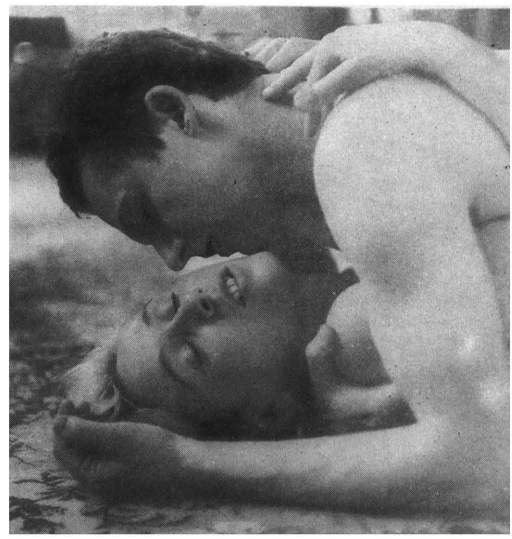
А в 70-е годы польский экран костюмировали и Вайда, и Гофман, и Петельские, и Т. Хмелевский и многие другие.

«Кино морального беспокойства» родилось из потребности к вечным проблемам, занимавшим мастеров, присовокупить проблемы нынешние, сиюминутные, занимавшие людей в зрительном зале. С перспективы десятилетия, отделяющего нас от дебюта КМБ как социально-художественного явления, отчетливо видно, что появление первых фильмов этого круга было определено не одним, как писали и пишут польские критики, а двумя одновременно сложившимися стимулами. Сближение с жизнью и опровержение действующего кинематографа — вот исток и начало КМБ. Понятно, что подобной целью должны были вооружиться новички профессии. Так и случилось.

Пионером КМБ принято считать Кшиштофа Кесьлёвского. В 1976 году он снял для телевидения игровую картину «Персонал», годом позже для телевидения же — «Спокойствие». «Спокойствие» пролежало на «полке» до 1980 года (видимо, для чьего-то спокойствия), но сценарий был опубликован журналом «Диалог» и таким обходным путем фильм участвовал в процессе обновления национального экрана. За этими работами последовал дебют на большом экране — производственный фильм «Шрам» и золотой лауреат Московского фестиваля 1979 года — «Кинолюбитель». Однако «Шрам» — картина о директоре крупного предприятия — снимался, когда уже увидели свет «Защитные цвета» и «Человек из мрамора», а «Кинолюбитель» вышел вслед за «Без наркоза». С момента, когда с исканиями молодых пересеклись пути лидеров, новое направление, почувствовав поддержку, широко развернуло фронт действий. В то же время оно как бы зарядилось энергией внутренней эволюции. Это был очень важный момент в истории польского кино.

Что показало своим зрителям КМБ, и каким оно само ему, зрителю, показалось?

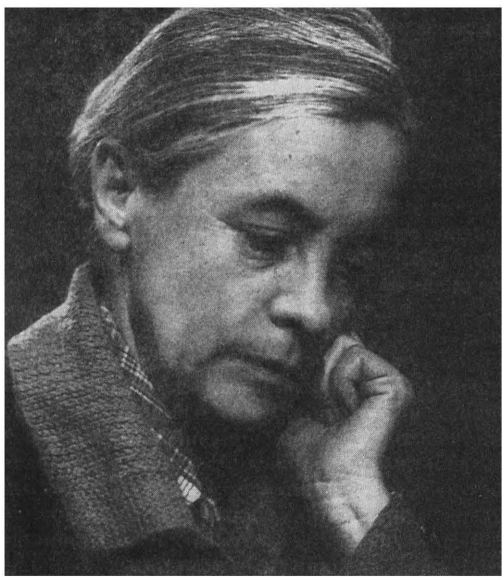
«Персонал» — образцовая модель среди всего, что впоследствии будет создано участниками движения. В коллектив передвижного театрика приходит новичок — то ли чей-то ассистент, то ли реквизитор, то ли просто мальчик на подхвате. В этой роли снялся Юлиуш Махульский, будущий творец «Вабанков» и «Сексмиссии», который показал себя хорошим актером, но остался глухим к страстям КМБ. Новичок в «Персонале» — это чистая совесть, это незамутненный взгляд



«Случай», режиссер Кшиштоф Кесьлёвский

на мир, это воплощение нормы, точка отсчета — словом, не столько человек, сколько драматургическая функция. Через три года точно такой же персонаж потребуется К. Занусси в качестве героя его фильма «Константа». Еще через семь лет сам Кесьлёвский, к этому времени радикально преобразивший свою творческую манеру, вводит в фильм «Без конца» условный персонаж — покойного мужа героини, который, подобно Тени отца Гамлета, возникает во всех ключевых сценах фильма — как немой укор, как напоминание, как призыв к нравственным решениям. (Думаю, не без значения эту странную роль режиссер поручил Ежи Радзивиловичу. Попутно упомяну и еще одну косвенную отсылку к «Человеку из мрамора», не принадлежавшую непосредственно Кесьлёвскому, но им инспирированную и одобренную. Имеется в виду плакат к «Кинолюбителю», на котором изображен кирпич с приделанным к нему объективом.) В «Пер-

сонале» новичок видит труд без радости, до изнеможения, до отказа от каких бы то ни было духовных целей, видит скудость быта, иссушающую человеческую эмоциональность, видит множество мелких приспособлений к обстоятельствам, целую сюиту компромиссов. И главное, что обнаруживает с помощью своего персонажа кинематографист,— общая неудовлетворенность людей собой, раздражение и на поверхностный взгляд немотивированная агрессивность: ведь



«Мать Королей», режиссер Януш Заорский

им удалось осуществить значительно меньше того, на что они рассчитывали, на что они ощущали себя способными. Так открывалась главная идейная ситуация всех фильмов «кино морального беспокойства»: нереализованный человек, невостребованные способности, знания, страсть и общество, равнодушное к творческому потенциалу своих членов, но благосклонное к послушным, управляемым, пристраивающимся. Как не узнать в этом нерв «Полетов во сне и наяву»? Уж коли развивать параллели, то, не боясь ошибки, с уверенностью скажу: если бы картина Балаяна была снята в Польше на переломе 70-х и 80-х годов, она бы была признана вершиной направления, а возможно, и всего кинопроцесса.

В «Индексе» Януша Киёвского, в «Детских вопросах» Януша Заорского рассказано о студенчестве конца 60-х годов, когда после мартовских событий 1968 года по высшим учебным заведениям прошла волна чисток и исключений. Отринутые обществом, для которого они намерены были приобрести знания и квалификацию, молодые герои этих фильмов, озлобленные, растерянные, подавленные и непримиримые, слепо ищут для себя запасные, замещающие пути в жизни: кто бросается в предпринимательство, кто пытается возместить утраченное радостями семейного затишья, а кто, не отказываясь от амбиций служения обществу, тычется в нелегальщину, самодеятельное подполье, демонстративное инакомыслие.

В «Кун-фу» (1979) того же Киёвского одаренный инженер предлагает какие-то усовершенствования в том, над чем он работает, но и его мысли, и его энергия упираются в бетонную стену чиновничьего равнодушия. Еще под конец 70-х годов в Польше с экрана во весь голос было произнесено то, что сегодня нашим пламенным публицистам представляется их открытием. В той версии социализма, которая укрепилась в странах нашего содружества в последние десятилетия, имеется широкий слой людей, глубоко удовлетворенных положением дел и решительно не намеренных никоим образом что-либо менять. Этот слой весьма приблизительно именуется нами аппаратом. В том же «Кун-фу», отступая от аскетической поэтики КМБ, программно отвергавшего стилистические фигуры, иносказания, ассоциативные решения и т. д., действие прослоено повторяющейся сценой в гимнастическом зале, где все герои сюжета занимаются заглавной кун-фу. Мотив, обращающий на себя особое внимание: от моральной тревоги за нарастающее неблагополучие в стране, от как бы хозяйского подхода к ситуации молодые кинематографисты постепенно пришли к ощущению опасности, перед лицом которой необходимо отработать приемы самообороны.

На уровне будней эту опасность Феликс Фальк увидел в наглеющей пошлости человеческих отношений и массовых вкусов. В его знаменитой ленте «Распорядитель бала» (1977) суетливый человечек по фамилии Даниляк постоянно пребывает в возбужденном состоянии, которое коротко можно, наверное, определить так: чем бы ни заняться, лишь бы преуспеть. Так саркастически в истории о жалком провинциальном эстраднике — плутореске нашего времени — кинематографист преломил фасадную «пропаганду успехов». В снятом через девять лет продолжении «Распорядителя бала», в названии которого тоже ощущается ирония — «Герой года», Фальк, столь же непримиримый к разрастанию массовой культуры, тотальному оглуплению общества, тем не менее усматривает проблеск надежды в том, что неукротимый Даниляк все же споткнулся о собст-

венную подлость, все же заметил печальный взгляд человека, сделавшего малую услугу обществу и не желающего немедленного вознаграждения за это.

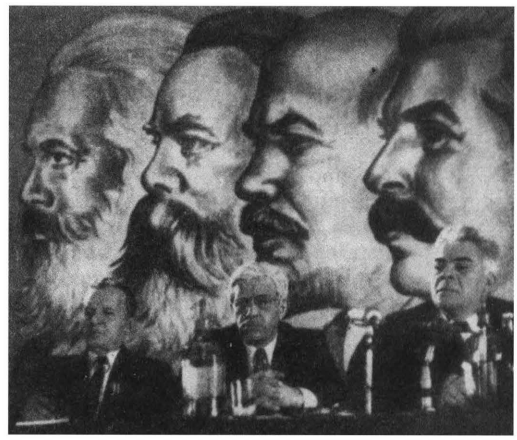
Критика Кшиштофа Ментрака не вполне устраивал термин КМБ. Он полагал, что фильмы, снятые молодыми режиссерами в 1976—1980 годах, точнее было бы назвать кинематографом социального беспокойства. Мне кажется, что правомочны оба названия — и то, что предложил Ментрак, и то, что придумал Януш Киёвский (это он автор термина). Потому что «Персонал», «Киношюбитель», «Кун-фу», «Распорядитель бала», «Провинциальные актеры» Агнешки Холланд в самом деле регистрировали социальную патологию, но оценивали ее как нравственное искажение. Отсюда стремительность реакции, захлебывающаяся экранная речь и с точки зрения повествования (съемка короткими кусками, монтажные ножницы, режущие сцену едва ли не в ее кульминационной точке), и в прямом смысле — импровизированные диалоги, нарочито разговорная фраза, наложение речи одного персонажа на обрывки других разговоров и т. д. КМБ было посильным отпором разложению, захватывавшему все бóльшие территории общественного бытия.

Пришло время, и те, кто создавал фильмы КМБ, от регистрации, поспешной, порою горячечной записи перешли к анализу.

Для того чтобы ответить на вопрос, как могло возникнуть такое положение, когда целое поколение оказалось списанным в аутсайдерство, те же кинематографисты, что трудились над «Детскими вопросами» или «Пробными съемками», обратились вспять, к началу послевоенной истории своей страны. И вот уже Януш Заорский, принимаясь за экранизацию старой повести К. Брандыса «Мать Королей», рассказывает о жизни трех юношей, трех братьев в военные годы и в первые годы после Освобождения, о жерновах «ошибок» и «искажений», размоловших их веру, их чистоту, размозживших их героизм и самоотверженность, их патриотизм и верность трудовому народу. Но в страшном мире, показанном Заорским на черно-белом экране, исторический релятивизм все же не правит свой бал. Женщина, мать трех братьев, носящих нерабочую фамилию Король, сподвижница каждого, какую бы позицию ни занимал ее сын, кормилица и нравственная опора для них, их подруг, их друзей, она принимает на свои плечи их груз, она вбирает в свое сердце их боль, их смерть, их поражение и тянет их, их детей, своих внуков, дальше, чтобы жить, чтобы выстоять, чтобы не дать себя сломить. Магда Тереза Вуйцик в роли Луции Король — актерский шедевр, — увы! — также неизвестный нашему зрителю.

А что же «Человек из железа»? В самом ли деле это фильм 30-х годов, только менее старательно сделанный?

Так получилось, что «Человеком из мрамора» Анджей Вайда распахнул простор для деятельности молодых своих коллег, а «Человеком из железа» исчерпал мотивы, героя, стилистику «кино морального беспокойства».



«Мать Королей», режиссер Януш Заорский

Отказ от патетики, метафорических пиков, от многослойности и многозначности кинематографического образа, ставка на его прямое звучание, непосредственное проявление реальности, которая сама себя подняла до ранга реальности исторической,— такова была творческая программа авторов картины, полностью совпадающая с тем, что исповедовали молодые адепты КМБ. В результате на экране отпечатались события такими, какими их можно было наблюдать на улицах Гданьска в августе 1980 года, в декабре 1970-го и в марте 1968-го. Не механизмы событий, не скрытые силы, их вызвавшие, а сама их ткань, сама человеческая материя — лица, слова, жесты, поступки людей. Введение в фильм фрагментов документальной ленты «Рабочие 80», снимавшихся на территории верфи имени В. И. Ленина в августе 1980 года, присутствие в игровой части картины реальных участников событий — тогдашнего первого секретаря воеводского комитета ПОРП Фишбаха, Валенсы, Валентович — создало, как кажется, уникальный эффект неотрезанной пуповины, соединяющей экран с жизнью.

Кто знает, может быть, когда-нибудь это назовут новой социальностью кино?

Анджей Вайда

Кино — мое призвание

На съемочной площадке

На случайного прохожего киногруппа производит впечатление скопища отчаянно мечущихся безумцев. Да и я сам, несмотря на изрядный опыт, время от времени испытываю такое же ощущение абсурда. И действительно: в каком-то смысле каждый новый фильм создается как бы впервые. Потому-то в работе нас то и дело застает врасплох столько неожиданностей. Попробую, однако, описать мой метод работы на площадке.

Съемочный день я всегда начинаю с актерских репетиций. Накануне вечером я уже обговорил с ними, а также с оператором и ассистентами содержание сегодняшней сцены и функцию, которую она должна выполнять в фильме. Теперь нам надо поместить эту сцену в пространство, в заранее выбранное и подготовленное место, имя которому — съемочная площадка.

Я распределяю за актерами их позиции и по крупицам собираю всю сцену, стремясь к тому, чтобы актеры сыграли ее единым куском, от начала до конца. Я могу мысленно просчитать протяженность эпизода, предусмотреть ритм действия, приглядеться к актерам,— словом, решить, что и как будет показано на экране.

Оператор уже давно в работе. Он наблюдает за актерами, прислушивается к замечаниям режиссера, незаметно дает указания, как расставить осветительные приборы, определяет поле зрения камеры. Разумеется, снять всю сцену единым кадром невозможно, однако значительная ее часть непременно должна войти в непрерывный, «базовый» кадр, так называемый «mastershot», который необходим для того, чтобы показать сцену в ее целокупности, создать у зрителя ощущение единства эпизода. Этот кадр должен прояснить, где располагаются герои и как они затем будут перемещаться в пространстве. Разумеется, снимать «mastershot» надо на общем плане, показывая актеров в полный рост. Установленная на рельсах камера таким образом должна как бы вобрать в себя все действие, все движения актеров, чередуя панорамы, наезды и отъезды в зависимости от необходимости.

Некоторые кинематографисты считают, что кино есть в первую очередь фиксация движения и, следовательно, камера главное действующее лицо на съемочной площадке, ей подчинено абсолютно все. Особенно часто так думают молодые режиссеры. Работа на съемочной площадке по этому принципу выглядит приблизительно так. Оператор с режиссером попеременно смотрят в визир, манипулируя около камеры, переставляют ее с места на место, и этот танец кинокамеры занимает их больше всего. Правда, спустя какое-то время они все-таки замечают актеров, которые равнодушно наблюдают за их играми. А ведь именно этих скучающих людей придется когда-то снимать. Но не исключено, что возня около камеры уже отбила у актеров всякое желание работать, поскольку весь пыл режиссера ушел на обдумывание кинематографически «эффектного» кадра. В результате получается фильм, который не сможет ничего рассказать, он будет лишь демонстрировать затеи режиссера, который, выбрав двусмысленную роль помощника оператора, самозабвенно наполняет свое творение «выразительными кадрами».

Если бы в «Пепле и алмазе», снимая сцену смерти Мачека Хелмицкого на свалке, я установил камеру слишком близко к лицу Цибульского, то вы никогда бы не увидели конвульсивного подрагивания его ног, когда, свернувшись, подобно эмбриону в лоне матери, он расстается с жизнью. Этот образ смерти получил право на жизнь на экране только потому, что здесь камера восхищалась актером, а не актер старался ей понравиться.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1989, № 1.

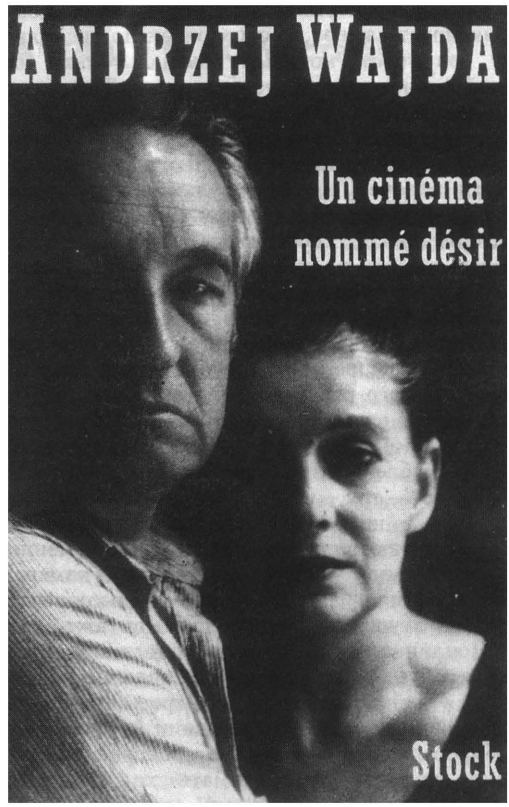
Однако мы ушли в сторону. Итак, снят «mastershot», задача которого состояла в пространственной планировке сцены. Теперь моя задача — поочередная раскадровка актерских портретов, я выбираю для каждого из них соответствующий ракурс, и сцена как бы дробится на фрагменты. И, лишь проделав эту работу, мы,наконец, приступаем к крупным планам, уже точно зная, в какие именно моменты эпизода в них возникнет необходимость.

Возможно, кто-то скажет: «Как же так? Своим методом вы пытаетесь доказать, что режиссер практически целиком отдает себя на откуп актерам и технике, оставаясь связанным по рукам и ногам». Но подлинная режиссерская свобода вовсе не в том, чтобы разрушить какой бы то ни было порядок во время съемок. Поверьте, описанный мною способ съемок может одинаково хорошо послужить как режиссеру, работающему в традиционном стиле, так и тому, кто хочет сделать свой фильм новаторским. Любую сцену, как бы старательно она ни была выстроена, можно потом снять совершенно неожиданным образом. Режиссер должен знать, чего именно он хочет. Никакая экстравагантность в фильме не должна быть результатом случайности или нерешительности.

Как снимать действие? Представим себе футбольный матч, демонстрируемый по телевидению. Чтобы зрители могли понять ход игры, все камеры должны наблюдать за ней все время с одной и той же стороны, так, как если бы действие разыгрывалось на сцене. Ведь зритель должен сориентироваться, где ворота его любимцев, а где — команда соперников. Только это позволит ему переживать моменты или воодушевления или отчаяния, в зависимости от того, куда понесся мяч — налево или направо. А представляете, каково бы было зрителю, если бы некий безумец-режиссер додумался одну из нескольких камер установить с противоположной стороны поля?! Стоило бы этой камере включиться, как логика игры была бы нарушена, мяч «полетел» бы «не туда».

Во время съемок игрового фильма многие, особенно молодые режиссеры, забывают об этих непреложных правилах. И в результате события на экране выглядят так, что уже спустя минуту мы начинаем путаться в топографии, не знаем, что и как, и в конечном счете теряем к действию всякий интерес, поскольку оно становится абсолютно непонятным.

Когда мне становится ясна как общая, так и покадровая структура сцены, я сосредоточиваю внимание на актерах. Раньше



Обложка французского издания книги. Анджей Вайда с женой — актрисой Кристиной Захватович

почему-то считалось, что лучше всего актеры играют в длинных кадрах, поскольку постоянно наблюдающая за ними камера способна уловить все нюансы их игры. Сегодня так уже никто не думает. В длинном кадре актер, наслаждаясь своей игрой, может слишком замедлить ритм фильма, а режиссер оказывается в положении безвольного наблюдателя. Причем в этом случае не поможет даже и монтаж, поскольку у режиссера не будет никакой возможности как-то динамизировать игру. Такой стиль постановки можно и сегодня увидеть в телевизионных спектаклях, где действует режим жесткой экономии средств и где съемка нескольких кадров требует больше времени, чем один, пусть даже очень сложный кадр.

Актер, готовящийся сыграть перед камерой, не должен щеголять перед режиссером изощренной концепцией своей роли. Лучше пусть он работает методом поэтапного приближения к сути актерского образа: постепенно осваивая место, где должен оста-

новиться, проигрывая движения, которые зафиксирует камера, проговаривая по нескольку раз текст, который обычно только на этой стадии заучивается наизусть. Так актер до последнего момента сохранит непосредственность, а при словах: «Камера — начали!» — достигнет намеченного результата. Хотя, впрочем, и этот результат очень редко бывает удовлетворительным. Даже в минуты максимальной сосредоточенности актеру могут помешать многие и многие непредвиденные технические обстоятельства...

Обычно я делаю два дубля одного кадра и лишь в случае необходимости — три. Излишне большое число дублей не гарантирует лучшего результата, к тому же следует учитывать время и усилия, которые на это уходят. Но даже когда у меня скапливается много дублей, я печатаю только два, самое большое — три, чтобы не запутаться, не утонуть в них при монтаже. При этом я предпочитаю делать варианты кадра, меняя объектив или несколько сдвинув камеру. Так я получаю большую возможность выбора лучшего варианта при монтаже.

Подлинная трудность, преодоление которой требует опыта, связана с созданием ощущения *непрерывности:* в игре актеров, в настроении сцены, в освещении и так далее. Непрерывность — свойство, которое позволяет зрителю воспринимать ход сюжета, содержание фильма в их единстве. Если автор не достигает ощущения непрерывности, то внимание зрителя рассеянно, он видит не фильм, а его разрозненные отрывки, осколки, и в итоге теряет чувство цельности произведения. Овладеть этим искусством непрерывности очень трудно. У режиссера должно быть развито абсолютное ощущение того, что именно зритель увидит на экране, а что — ускользнет от его внимания.

Играя в фильме, актер должен постоянно помнить о месте конкретного эпизода в структуре картины. Ведь свое внимание он должен сосредоточить на последовательном проведении роли через весь фильм, не теряя контроль над очередностью снимаемых эпизодов. Каждая новая сцена должна быть сыграна с учетом всего того, что произошло в предыдущих эпизодах (быть может, еще не поставленных). Здесь очень кстати советовать актерам постоянно, как порой бывает в жизни, задаваться вопросами: кто я такой? Откуда иду? Что я знаю о том, что здесь разыгрывается? Что должен сделать для достижения цели, которую мне определяет финал фильма? Если актер этим пренебрегает, возникает опасность, что лучшее из сыгранного им не вольется в главное русло действия, окажется лишь обрамлением пустоты, которым без всякого труда можно пожертвовать при монтаже.

Как же должен играть актер, чтобы режиссер сохранил в картине лучшие из сыгранных им сцен? Есть только один совет: нужно создавать образ в каждом кадре, в каждом диалоге. Представьте себе на мгновение некоего режиссера, который, недовольный Джеймсом Дином, решил бы вырезать все, что его раздражает в игре этого актера. Будьте уверены — такая операция невозможна. Дело в том, что оригинальность Джеймса Дина не свойство каких-то кульминационных эпизодов фильма. Она содержится в каждом сантиметре кинопленки, запечатлевшей этого гениального актера.

Режиссер проверяет себя

Во время съемок я всегда ищу подтверждения правильности хода моей работы. Разными способами я бы хотел узнать правду, которую мне откроет аудитория кинозала, заранее. Трудно проанализировать бесконечное число факторов успеха будущего фильма. Если бы существовал такой компьютер, то крупные киностудии давно бы его имели (а впрочем, может, уже имеют?). Я режиссер бедный, и поэтому мне пришлось самому выработать собственную систему.

Уже на первом фильме — а мне тогда было двадцать семь лет — я заработал себе язву (типичную болезнь кинорежиссеров). Я лечу ее и по сей день, но весной и осенью боли всегда усиливаются. На этом и строится моя система — простая и надежная. Я знаю, что если во время съемок или просмотра материала у меня несколько раз возникает сильная боль — сцена удалась! Это и понятно: если сцена доставляет боль мне самому, то, значит, она вызовет такое же волнение и у зрителя — правда, безболезненное.

Во время съемок фильма «Дирижер» я был вынужден в резкой форме отчитать моих ассистентов, которые, как бывает с молодыми, устав от работы, самовольно удалились с площадки. Сэр Джон Гилгуд прокомментировал это кратко: «Хороший режиссер. Кричит, но сам не нервничает!»

Каждому режиссеру следует хорошо овладеть умением проявлять бурное и откровенное недовольство. Он должен воздействовать на других, не теряя хладнокровия. Если он поддастся чувству гнева, то сразу потеряет

самоконтроль и вместо того, чтобы мобилизовать усилия других, испортит собственный фильм.

Режиссер должен смотреть отснятый материал вместе с группой, не запрещая никому входить в проекционный зал. Таким образом он демонстрирует свою силу и открытость: от сотрудников ему прятать нечего. Ведь так или иначе фильм смотреть публике. А совместные просмотры есть подготовка этого неизбежного момента. Даже материал, зачастую напечатанный кое-как, наспех озвученный, позволяет немедленно сориентироваться, получится ли из этого кино. Получится, если, глядя на экран, мы забываем обо всех недоработках и начинаем интересоваться героями и действием фильма.

По окончании съемок, уже имея в распоряжении весь фильм, я собираю первых зрителей: киногруппу, актеров и друзей, не забывая при этом и о случайных гостях. Я показываю им фильм в его первозданном, сыром виде. Этот просмотр дает мне понять, тем ли путем я иду. Ведь образы, созданные актерами, ритм, в котором они играют,— все это останется неизменным в окончательном варианте фильма, у тебя есть возможность лишь мелких монтажных поправок. Ничего не поделаешь: самое важное достигается только на съемочной площадке.

Господь бог создал мир за шесть дней, а на седьмой отдыхал, поскольку знал, что все идет так, как он задумал. Так и режиссер: если он нашел верную тему, придал ей в сценарии соответствующую форму, правильно подобрал актеров и сформировал отличную киногруппу — он может быть спокоен: фильм будет удачным.

Такое стечение обстоятельств случается редко, и ему нужно способствовать. Но режиссер не должен вторгаться во все. Даже господь бог, когда он уже создал мир, позволил животным спокойно пастись, птицам — порхать на воле, а рыбам — плавать в воде. Так и режиссер: он не может бесконечно всех поправлять. Даже бог-отец позволил Еве и Адаму самовольно впасть в грех.

Когда Ренуар начинал снимать «Великую иллюзию», он был недоволен Эрихом фон Штрогеймом, а ведь его роль — одна из величайших в мировом кино. Если бы я учил Цибульского, как он должен вести себя перед камерой в «Пепле и алмазе», вместо того чтобы увлеченно следить за тем, что он делает, я бы не использовал самый главный шанс, выпавший мне в жизни. Словом, если ты хочешь создать нечто оригинальное, ты должен позволить тем, с кем работаешь — особенно актерам,— максимально себя проявлять, обеспечить им ощущение свободы.

А где же искусство!

Где же в этой каторжной работе индивидуальность режиссера, где искусство? Нигде! Даже если, следуя моим рекомендациям, вы установите режим строжайшей дисциплины, то все равно вам еще будет далеко до искусства. Искусство вообще невозможно поймать в сети — оно рождается из беспристрастия, из своего рода независимости по отношению к теме вашего фильма.

Воспользуюсь примером из живописи. Давид, великий французский художник, создал бессмертное полотно, посвященное Марату. Во время работы над «Дантоном» мне удалось отыскать эскиз этой картины. Ванна, лежащий в ней Марат, истекающий кровью, нож, валяющийся на полу,— все предвещает горизонтальную композицию. И все-таки окончательный вариант — вертикальный! Над лежащим героем простирается огромное пустое, совершенно «беспристрастное» пространство. Почему Давид не расширил полотно влево? Вероятно, тогда мы бы увидели убегающую в панике после совершения убийства Шарлотту Корде. Почему он не расширил полотно вниз? Тогда бы мы увидели огромную лужу крови «друга народа». Нет! Давид, ведомый вдохновением, решил простереть огромный и равнодушный фон *над* убитым революционером. Наверняка он понял, что, нарисовав тело убитого, ванну, исписанные страницы и нож убийцы, он тем самым сполна осуществил миссию, выпадающую на долю художника революции и друга Марата. И быть может, тогда он задумался над тем простым фактом, что рано или поздно умирает каждый, а революционер раньше, чем другие,— и «маханул» этот огромный, пустой зеленый фон.

Однако между словами «беспристрастный» и «ненужный» лежит пропасть. Вертикальный формат картины «Смерть Марата» столь же беспристрастен, сколь и необходим.

Именно здесь заключен ответ на вопрос — где в фильме место для свободы художника? Везде! Везде, где он сумеет ее увидеть.

Музыка, а не музыкальная иллюстрация

Музыка — это та область, в которой я наиболее остро ощущаю недостаток образования.

И я не облегчаю себе задачу: не работаю с одним и тем же композитором, как это делают многие режиссеры, испуганные собственным музыкальным невежеством. Наоборот, в зависимости от темы и характера фильма я ищу счастья с разными композиторами. Таким образом, в силу необходимости, чтобы целиком не полагаться только на волю судьбы, мне ничего не оставалось, как выработать свою точку зрения на роль музыки в кино и на то, как ее следует использовать.

За последние годы функция музыки в кино очень сильно изменилась. Во времена моей молодости композитор поначалу несколько раз просматривал фильм на монтажном столе. Потом определялись места, где должна была вступать музыка, причем ее звучание строго расписывалось по кадрам и вымерялось до секунды. Тогда это называлось «музыкальной иллюстрацией». Ясно, что такая иллюстрация должна была так же точно соответствовать изображению, как рисунки Гюстава Доре соответствуют тексту «Дон Кихота», Библии или «Божественной комедии».

Сегодня уже все не так. Композитор связан с фильмом с первых съемочных дней. А это значит, что он не вдохновляется уже завершенными образами, а сопровождает режиссера в его приключении по всем стадиям создания картины. Я считаю такой способ работы более приемлемым, поскольку он обеспечивает композитору участие в процессе возникновения картины, не заставляя его приспосабливаться к уже готовому продукту.

Существенно изменилось и наше восприятие музыки, это тоже изменило ее функции в сегодняшнем фильме. Я считаю, что решающую роль тут сыграло широкое распространение транзисторных приемников. Мы едем в машине, и из динамика доносится бессмертная музыка Вивальди, на которую накладывается шум мотора и разговор пассажиров. Такой способ восприятия музыки сегодня наиболее распространен. Она почти непрерывно сопутствует всем нашим действиям, ничего не иллюстрируя, а существуя автономно, являясь дополнением к нашей жизни. Поэтому так часто она не соответствует ни нашему психическому состоянию, ни ситуации, в которой мы находимся. Много лет назад Артур Рубинштейн сказал мне, входя в самолет: «Какой ужас, снова музыка! А может, я лечу на похороны?»

Так музыка, смешанная с другими звуками, случайная, не привязанная к конкретной ситуации, стала составной частью нашего окружения. И не удивительно, что композиторы сегодня используют отрывки, фрагменты, «пятна» вместо старомодной, строго продуманной, монолитной музыкальной иллюстрации, выстроенной в соответствии с сюжетом фильма.

Другим важным открытием было использование в кино классической музыки. Первые результаты были впечатляющими и воодушевляющими. На экране какое попало изображение, невыразительные актеры, но стоило зазвучать музыке Вивальди, Баха или Брамса, все это обретало глубину, таинственность, красоту. Сглаживались диалоги, исчезало все «лишнее», уступая место магии старых мастеров. Увы, счастье длилось недолго! Очень скоро все эти фильмы стали похожи друг на друга, так как музыка поглощала индивидуальность режиссера, сценариста и актеров, превращая кино в картинки, иллюстрирующие вечную музыку.

Сегодня композитор, работающий в кино, уже обогащенный всем этим опытом, должен помнить о двух вещах. Во-первых, что его музыка, даже если она была написана для определенных сцен фильма, после монтажа может оказаться совсем в другом месте. Поэтому всю свою изобретательность он должен устремить на то, чтобы вплести в ткань картины одну-единственную, но выразительную и в меру оригинальную мелодию, которая будет отличать данный фильм от других, и не пытаться, как это когда-то делалось, приладить музыку к изображению. Во-вторых, он должен помнить, что его музыка смешается с диалогами и звуковым фоном фильма, обусловленным действием. Поэтому нет смысла требовать от нее завершенности, цельности, как это было, когда Эйзенштейн откровенно подстраивал (во всяком случае теоретически) кинообразы «Александра Невского» или «Ивана Грозного» под музыку Прокофьева.

Когда-то опытным путем я открыл еще один аспект воздействия кинематографической музыки. Фильм, независимо от того, насколько интересен его сюжет, утомляет зрителей уже самим фактом своей продолжительности. Но если в момент вероятного пресыщения ввести музыку, то зритель может вновь заинтересоваться диалогом, человеческой речью. Не следует забывать об этой особенности музыки, особенно сейчас, когда фильмы становятся все длиннее и все болтливее.

А длиннее они становятся по многим причинам. Люди, чем участвовать в реальной жизни, предпочитают отгородиться от нее в кинозале или сидя у телевизора. Много лет назад, когда я снимал длинный, двухсерийный фильм «Пепел» и беспокоился о том, как его воспримет зритель, один

известный польский писатель сказал мне: «Сделай фильм настолько длинным, чтобы мне вообще не пришлось выходить из кино». Были причины, из-за которых он боялся жизни, хотел скрыться во мраке кинозала. Вскоре он покончил с собой.

Музыка нужна большинству фильмов, но длинные фильмы вообще не могут без нее обойтись.

В сознании режиссера срабатывает некий стереотип: «Если делаешь фильм, то без музыки нельзя». Но так уж она всегда необходима? Когда я отчетливо представлял будущий фильм как целое, когда твердо знал, к чему именно я стремлюсь — я мог заранее сказать, какая музыка должна поддерживать рассказ. Так в фильм «Пепел и алмаз» проникли мелодии затасканных шлягеров, доносящихся в гостиничные номера из ресторана, где разыгрывались решающие сцены фильма. Зато «Земля обетованная» с ее нагромождением персонажей, декораций и сюжетных поворотов требовала композитора яркого, умеющего мастерски владеть большим симфоническим оркестром — словом, такого, как Войцех Киляр. Сценам толпы и работающих фабрик его музыка придала силу, а салонам — сатирическую тональность. А в «Дантоне» звучит, казалось бы, не совсем свойственная стилю картины, «современная» музыка Жана Продромидеса, который несколькими яркими звуковыми пятнами изобразил суть фильма: раздор.

Некоторые считают, что хорошая музыка в фильме пропадает. Даже если это и так, никогда не расстраивайте этим композитора.

Два вида цензуры

Как известно, существуют два вида цензуры. Внутренняя цензура — та, которую вынуждены применять различные учреждения, призванные поддерживать в стране порядок, нравственность и т. п.

Почему-то под цензурой зачастую понимаются только те ограничения, которые ставит перед художниками государство, особенно если оно финансирует искусство и художники, как говорится, работают за государственный счет. Но не надо упрощать. Истинная цензура возникает из опасения не переступить границы общепринятых представлений о приличии, хорошем вкусе, социальных и моральных предрассудках. В молодости я, затаив дыхание, смотрел «Любовников» Луи Малля; этот фильм был для меня воплощением безграничной эротической свободы. А годы спустя «Империя чувств» Осимы дала мне понять, что такой границы практически не существует. Беседуя с зарубежными журналистами, я не раз объяснял, как функционирует система политической цензуры в Польше. Но никто из них не мог мне ответить на вопрос, почему во Франции, где политическая цензура отсутствует, не появились фильмы о таких чреватых серьезными социальными последствиями политических событиях, как война в Алжире или парижский май 1968 года. Может быть, внутренняя цензура заменила там цензуру политическую?

Вот фрагмент из секретного документа польской цензуры:

«Варшава, 16 июля 1975 г.
Конфиденциально Экз. № 24
Цензорская информация № 18

В приложении направляю для сведения органов цензуры «Замечания по дискуссии вокруг фильма А. Вайды «Земля обетованная», составленные в Отделе идейно-воспитательной работы ЦК ПОРП.

Начальник управления
Юлиан Пельчарский

Приложение:
Замечания по дискуссии вокруг фильма А. Вайды «Земля обетованная»

А. Вайда — один из четырех польских кинорежиссеров, которые завоевали широкую известность в мире. Он один из двух (второй — Занусси), которые продолжают работать на родине. Его кинематографическое и театральное творчество, а также интервью, которые он давал, позволяют сделать вывод, что идейно и политически он стоит не на нашей стороне. Скорее, им выбрана довольно распространенная среди художников позиция «беспристрастного судьи» как давней истории, так и сегодняшнего дня,— он считает, что имеет право и объективные возможности применять критерии гуманизма и нравственности ко всем проблемам мира и что ему для этого не нужен ни марксизм, ни какая-либо другая философско-социальная система».

Из года в год, снимая фильмы, я должен был уступать цензуре: вырезал сцены, а в первую очередь диалоги, потому что с точки зрения цензоров идеология содержится прежде всего в словах. Но, к счастью, фильм — это изображение, а точнее сказать, он есть нечто возникающее на скрещении видимого и звучащего, именно там заключена его душа. Можно без особого труда вырезать из фильма «Пепел и алмаз» то или иное слово, но невозможно отцензурировать игру Збышека Цибульского; а ведь именно в манере его поведения и заключено

это «нечто», своеобразный политический вызов: паренек в темных очках свободно ощущал себя по отношению к навязываемой ему действительности.

Так же было и с «Человеком из мрамора». Этот фильм по сути был неподвластен цензуре, никакие купюры были ему нипочем.

Главная проблема политического кино не в том, согласиться или не согласиться с требованиями цензуры, а в том, чтобы создать такое произведение, перед которым цензура окажется беспомощной! Потому что цензурировать можно только то, что умещается в голове у цензора. Создайте нечто по-настоящему оригинальное, и ножницы выпадут у цензора из рук.

На чьи деньги? Художник и власти

Кино — искусство, обращенное к самым широким массам. Поэтому оно так беспокоит тех, кто притязает руководить массами. В итоге режиссер оказывается между массами, от лица которых он говорит, и властями. Не знаю, существуют ли счастливые страны, где этот принцип не актуален? Но там, думаю, царит такая скука, что никакой фильм, никакой, даже самый отчаянный крик души не будет иметь особого резонанса. Ведь там его никто не ждет.

Шекспир написал хронику «Ричард III», в которой он представил короля, мягко говоря, в невыгодном свете. Согласно историческим фактам, личность Ричарда можно рассматривать и иначе, в более выгодном для него ракурсе. В Англии даже существует специальное общество, которое долгие годы пытается вернуть Ричарду III утраченную честь. Как вы, наверное, догадываетесь, это общество мало чего добилось, поскольку опровергнуть концепцию «исторически неточной» драмы Шекспира справедливыми, но лишенными художественной силы аргументами очень трудно.

Этого-то и опасаются власти: художник склонен судить обо всем в соответствии с принципом «я так вижу», не принимая во внимание ни историческую необходимость, ни «исключительно сложную» политическую обстановку. Стремясь этого избежать, социалистическое государство финансирует всю художественную продукцию — от литературы до кино. А финансируя, оно, разумеется, осуществляет над нею контроль.

Если кинематография является собственностью государства, то справедливо рассудить, что контроль за расходом государственных денег осуществляет соответствующий министр. Однако в социалистической стране кино, полагаю, является собственностью общества, то есть именно общество отдает часть дохода художникам с тем, чтобы они фильмами удовлетворили духовные запросы зрителя.

Итак, две точки зрения, причем вторая отменяет первую: ведь концепция «кинематограф для общества» делает вмешательство политических властей в его работу излишним — достаточно самоуправления кинематографистов.

Среди многих необычных событий парижской весны 1968 года было и такое: собрание кинематографистов, затянувшееся на всю ночь. Обсуждалась новая структура кинематографа во Франции. Коль скоро телевидение финансируется народом, то он мог бы с таким же успехом содержать и французскую кинопромышленность. Выплачивая, к примеру, 100 франков в год, каждый французский гражданин получил бы возможность бесплатно смотреть фильмы отечественного производства. Однако это предложение кинематографистами было отвергнуто. Кто-то из них резонно заметил: «Это какое-то не бесплатное, а принудительное кино».

В этой истории — суть нашей, польской, ситуации. Хотя вся продукция финансируется государством, мы не хотим, чтобы кино в Польше было принудительным! Кто же является продюсером нашего кино? Государство? Такой ответ нас не очень устраивает. Продюсер — тот, кто создает фильм. А соответствующее управление Министерства культуры, подчиняющееся высшим властям, ничего не создает — оно лишь контролирует работу. Кто же несет ответственность перед обществом? Министерство? Разумеется, нет — каждый кинематографист по отдельности, а коллективно — орган самоуправления кино.

На Конгресс польской культуры в декабре 1981 года я подготовил доклад, который озаглавил «Государственный меценат и свобода художника».

«Дорогие друзья! Уважаемые господа! Я хочу сказать о том, как я понимаю роль мецената в жизни польского кинорежиссера. Прошу прощения за то, что буду говорить прежде всего о кино, но в разных областях искусства у государственного мецената разные функции и разный радиус действия. Есть ведь и такие виды искусства, которые могут ограничить его влияние и даже вообще обойтись без такового.

Думать можно и даром. Создание романа может стоить автору несколько десятков злотых — так поступил Щехура, когда в нескольких тетрадях он карандашом написал одно из самых потрясающих произведений нашей послевоенной литературы — «Смириться с жизнью». Можно за несколько сотен злотых купить краски и нарисовать потрясающий цикл акварелей, как это сделал в 50-х годах Анджей Врублевский. Это прекрасные, непреходящие произведения.

К сожалению, кинематографисту, чтобы снять фильм, нужны деньги, и не просто деньги, а миллионы.

Все это заставляет меня сегодня, в дни нашего Конгресса культуры, задуматься над таким странным фактом. Государственный меценат выделил на мои фильмы из своей казны миллионы злотых. Но должен ли я, художник, чувствовать себя чем-то обязанным меценату, принимать на себя какие-либо обязательства? Нет, не должен. Означает ли, что, взяв деньги и не отдав ничего взамен, я обманул мецената? Опять же — нет! Поскольку я убежден, что брал общественные деньги и использовал их на благо общества.

Я знал: обществу нужны мои фильмы. Как это проверить? Очень просто: билеты в кино, заполненные залы, деньги, поступающие в кассы кинотеатров — все это вернейшее свидетельство общественной поддержки фильмов.

Мне, конечно, могут возразить: многие плохие фильмы тоже пользуются успехом, порой даже более значительным, чем «Канал», «Пепел и алмаз» или «Человек из мрамора». Но во всяком случае фильм не может быть общественно полезным, если его показывают в пустом зале, в котором одиноко восседает довольный собой государственный меценат.

Я брал деньги у государства и чувствовал себя по-прежнему свободным, поскольку никогда не считал эти деньги своими собственными. Вот я изо всех сил и старался, чтобы они вернулись туда, откуда были позаимствованы,— в государственную казну!

В западных странах инициатором и даже создателем фильма считается тот, кто сумеет собрать капитал, и фильм создается согласно воле именно этого человека... Но в молодости меня учили тому, что наибольшей ценностью является человеческий труд; поэтому в нашей стране создателем фильма может быть только тот, кто вкладывает в него больше собственного труда,— киногруппа и возглавляющий ее режиссер. Именно идея художественного самоуправления, многие годы практикуемая в польской кинематографии, есть причина столь бурного развития нашего послевоенного кино.

Меня никогда серьезно не заботило мнение властей, их сдержанное или даже отрицательное отношение к некоторым моим фильмам и замыслам. Более всего меня заботили зрители, особенно тогда, когда мне не удавалось их взволновать.

Но пора, наконец, сказать, зачем мне нужна свобода творчества. Почему, собственно, художник должен быть свободным? Я хотел быть свободным лишь для того, чтобы иметь возможность вслушаться в душу моего общества и выразить его тревоги, его надежды, его иллюзии! Государственный меценат не в силах помочь мне в решении этой задачи. Почему, собственно, чиновник лучше меня знает эту тайну? В силу занимаемой должности? Но сценарии, долго высиживаемые и обсуждаемые в тишине чиновничьих кабинетов, вряд ли способны привести к озарению. Наоборот, после таких консультаций, как правило, возникает нечто неудобоваримое — безликое и бездушное.

Только художник может быть хозяином своего произведения, обращенного к обществу. Это единственная польза, которую он должен извлечь из своей свободы. Но бывает и так, что художник обязан сказать своему народу нечто такое, чего народ слушать не хочет. Для этого творцу нужна как бы двойная свобода: независимость от своего начальства и от своей публики. Завоевывают ее себе только самые великие, и перед ними мы склоняем головы. А меценат, кто бы им ни был, пусть помнит, что кино в Польше развивалось именно тогда, когда общество вынуждало власти идти на уступки».

В середине 50-х годов в Польше возникло самобытное движение, последовательно направленное на создание так называемых творческих кинообъединений. Наша зрительская аудитория многообразна, и ее потребности должны удовлетворяться разными фильмами. Сможет ли с этим справиться какое-либо ведомство? Нет! Разнородность требует такой организации, которая кинематографистам дает возможность высказаться согласно своему темпераменту и интересам, и в первую очередь, согласно своему мировоззрению. Такими организациями стали в Польше кинообъединения.

Во главе объединения стоят три опытных кинематографиста: художественный руководитель, как правило, режиссер; заведующий литературной частью, обычно сценарист, писатель или критик; и руководитель производства — хороший организатор, имеющий большой опыт работы в качестве директора картины.

Эта тройка и есть художественное руководство объединения, вокруг которого добровольно группируются режиссеры, операторы, художники и директора картин, а также вспомогательный персонал и начинающие кинематографисты, выпускники киношколы. Каждое из кинообъединений в Польше может создавать в год четыре-пять художественных кинофильмов и столько же картин, предназначенных для телевидения.

Художественное руководство является инициатором всей продукции: оно заказывает сценарии, занимается их доработкой, ведет переговоры с соответствующими комиссиями и государственными органами во время утверждения сценариев. Объединение также организует производство фильма и осуществляет контроль за ним вплоть до завершения работы. Наконец, объединение старается добиться, чтобы фильм занял достойное место в репертуаре.

Наш многолетний опыт свидетельствует, что это — единственная форма, способная гарантировать выпуск качественной продукции и в то же время защищающая интересы творческих работников и всей кинематографии в целом. Но все это при одном условии: руководство объединений не должно самоуправно назначаться политическими властями, а выдвигается органами самоуправления, представляющего творческую общественность.

Перевел с польского В. Фенченко

Человек из Польши

Так случилось, что работа над публикацией фрагментов книги Анджея Вайды «Кино — мое призвание» совпала с визитом польского режиссера в нашу страну. Вайда побывал и в нашей редакции, где, узнав о встрече, собрались корреспонденты разных московских изданий. Среди многочисленных вопросов, прозвучавших в адрес режиссера, был и такой: «Читали ли вы печально известную статью «Анджей Вайда: что дальше?» (Эта статья, содержащая тенденциозную оценку творчества Вайды, опубликована в «ИК», 1981, № 10 .) «Да, читал,— ответил Вайда.— И сегодняшнюю нашу встречу я как раз и расцениваю как ответ на вопрос: «Что дальше?»

Разговор касался самых разных сфер — политики, положения в польском кино, профессии режиссера. Мы решили не выстраивать материал в стройную систему вопросов — ответов, чтобы сохранить свободный стиль беседы.

Итак, слово Анджею Вайде.

Я очень рад, что, наконец, смог приехать в Москву. Знаю, что многие хотели, чтобы это свершилось. В политике символы играют немаловажную роль, и я независимо от того, какие создавал фильмы — хорошие или плохие — превратился в своего рода символ. В символ польской политической оппозиции. Честно сказать, я не слишком-то хочу быть символом, но в то же время я ничего не имею против того, чтобы быть оппозицией. Ведь если таковой не будет, мы не сможем создать здоровую ситуацию ни в экономике, ни в политике, ни в кинематографии.

Чего мы хотим? А хотим мы, чтобы польские зрители имели возможность видеть разные фильмы и чтобы все социальные группы нашего общества чувствовали, что их интересы находят свое выражение в разных фильмах. Полагаю, что искусство, и в первую очередь искусство кино, помогает в развитии социальных процессов, поскольку сигнализирует о возникновении этих процессов заранее. Самая большая беда, а я это утверждаю как режиссер с тридцатидвухлетним стажем, заключается в том, что и кинематографисты, и литераторы чувствовали, как назревают кризисные процессы в стране; чувствовали, но не могли тогда об этом открыто говорить.

Художник — не художник, если он плетется позади. Он должен идти впереди. Правда, если идешь впереди, то легче погибнуть. Но в этом и заключается риск художника, риск офицера, риск человека, который идет во главе колонны. Никогда не забуду одно происшествие, которое произошло в 1979 году. Я был председателем нашего Союза кинематографистов и на общем собрании режис-

серов пытался убедить одного высокого государственного чиновника, что ситуация созрела, а значит, пора принимать какие-то решения. Я был настолько убежден, что грянут перемены и кинематография должна в этих переменах принять участие, что даже позволил себе сослаться на Ленина — процитировал его знаменитое положение о революционной ситуации: она возникает тогда, когда низы не хотят жить по-старому, а верхи не могут управлять по-старому.

Высокий чиновник просто изумился, что я обращаюсь к нему на таком языке. Но, увы, оставил без внимания то, о чем я ему сказал.

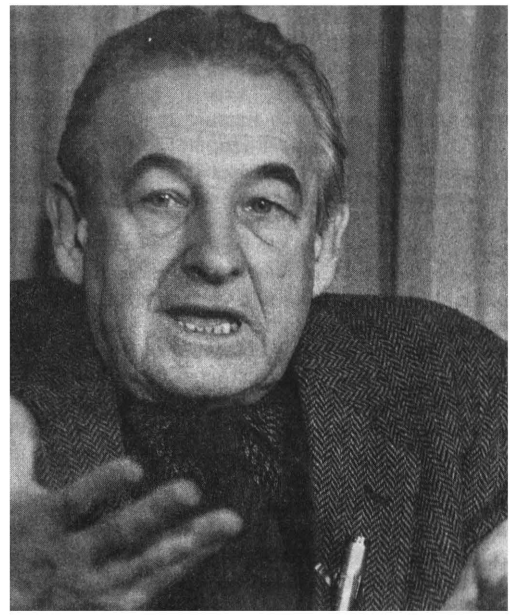
Между тем атмосфера накалялась все больше и больше, все чувствовали необратимость изменений. И если мы бы получили возможность сразу об этом сказать, наши фильмы не были бы таким удивляющим всех откровением, они были бы просто логичным итогом создавшейся ситуации.

Вот я гляжу на плакат, который передо мной здесь висит: «Фильм «Комиссар» — премьера спустя 20 лет». Это прекрасно, что фильм вышел, но ведь он уже другой, не такой, каким был сделан. Я считаю, что даже год — большой срок для фильма. У жизни свои законы, она идет вперед. А фильм — это все равно что газета: он должен быть показан в тот самый день, когда работа над ним завершена. С ностальгией мы вспоминаем о старых фильмах, но, во-первых, их не так уж много — несколько десятков, а во-вторых, все они принадлежат истории, и наши восторги в их адрес выглядят сантиментами. Этими фильмами восхищаются специалисты, а те фильмы, что создаются сегодня, и нужны именно сегодня, сегодняшнему зрителю: он рассчитывает увидеть в них отражение своей жизни. И свое будущее.

Вы скажете: газета?! И только?! Но, согласитесь, все-таки несколько газет за год остаются в истории. Остается газета 1914 года с информацией о начале первой мировой войны, остается газета с сообщением о смерти Сталина, у меня даже есть экземпляр. Так и фильмы: пока их снимают, авторы сами убеждены, что делают нечто сиюминутное. Сиюминутное не значит неудачное или малохудожественное. Просто в этих фильмах желание заявить о своей социальной позиции сильнее желания проявить себя художником.

Мы видели немало картин, которые сделаны высокохудожественно, однако в них не вложено сердце и они как бы гаснут где-то на полпути от экрана к зрителю.

Я всю свою жизнь в искусстве ощущал, что фильм — это творение минуты. И величайшее преступление — не выпустить уже



Анджей Вайда в редакции журнала «Искусство кино»

рожденное дитя в мир. Я счастлив, поскольку снял почти все фильмы, какие хотел снять. Но у меня много друзей, которым это не удалось, из-за чего их жизнь повернулась иначе; если бы им повезло, то и кинематография наша была бы другой. Если бы фильм Ежи Сколимовского «Руки вверх» вышел на экраны после того, как он был сделан, все наверняка заговорили бы о новом направлении в искусстве — театрализации кинематографа; я уж не говорю о том, что это был первый фильм, где на экране появился портрет Сталина. Повторяю, наша кинематография выглядела бы по-другому, потому что многие режиссеры отозвались бы своими работами на появление этой картины и, возможно, пошли бы дальше Сколимовского. Но фильм был на десять лет положен на полку. Когда же мы его посмотрели, то увидели чисто эстетическое явление: прекрасная работа оператора, интересные режиссерские идеи, актерские работы на высоте, но сердца наши оставались спокойными. Он выглядел достоянием киноархива. Не задерживайте фильмы на пути к зрителю!

●

С большой радостью я узнал, что фрагменты из моей книги будут напечатаны в вашем журнале. Книга в первую очередь обращена к молодым режиссерам, но, конеч-

но же, не только к ним, но и ко всем, кто делает кино. Существует масса книг по кинотехнике, исследований по эстетике кино. Мне же показалось, что нужно написать небольшую книжку о взаимоотношениях режиссера с людьми, которые вместе с ним создают фильм. Я полагаю, что многие даже очень способные люди, многие фильмы погибают из-за того, что режиссер не может найти общий язык с членами съемочного коллектива. В основном это относится к молодым: а поскольку я в свое время испытал все это на собственной шкуре, то и решил об этом написать. Особенно эта опасность характерна для кинематографа социалистического. По иерархии ценностей, сложившихся в наших странах, даже самый молодой режиссер стартует в кино, ощущая себя как бы в чине полковника. Актер, который у него снимается, даже не дотягивает и до капитана. После второго фильма режиссер уже генерал, а актер, будь он даже звездой первой величины, всего лишь майор. Иерархия эта, разумеется, чисто условная. Мне пришло в голову это сравнение с военной номенклатурой не случайно: в Польше кинематографию создавали люди, которые после войны вместе с Первой Армией Войска Польского пришли из Советского Союза. Моим учителем, у которого я был ассистентом, был Александр Форд, имевший в то время звание полковника. Так он ко всем и относился. Я не хочу сказать, что он относился ко всем плохо. Просто он чувствовал эту иерархию. Но война закончилась, все изменилось, а режиссеры все еще порой продолжают вести себя так, как будто у них остались лычки. Они теряются, от одной крайности переходят к другой: то им кажется, что они всесильны, то они приходят в отчаяние от того, что все валится из рук.

Но режиссер не может, не имеет права превращать процесс создания фильма в трепку нервов. Когда волнуешься, непременно теряешь голову. Не отдаешь себе отчет в том, что говоришь, поддаешься иллюзиям. Но как человек, за спиной которого несколько миллионов зрителей, я должен сохранять трезвость, ведь места в зале должны быть заполнены. Можно ли в пьяном виде что-нибудь поставить? Мне кажется, нет. Если режиссер возбужден, озлоблен или находится под воздействием алкоголя, то он невольно теряет контакт с теми, кто у него за спиной. Прекрасно было бы, будучи пьяным, поставить фильм. Но тогда надо всем зрителям вместо билета вручать пол-литра. Иначе мы оказались бы не на равных. Зрители народ хладнокровный, они должны понять, что мы хотим им сказать.

Вообще процесс создания фильма всегда отражается на пленке. Скажем, те фильмы, которые снимаются слишком долго, автоматически становятся скучными, потому что на экране как бы запечатлеваются наша усталость, наше уныние. Фильм же, который сделан очень энергично, и зрителю кажется энергичным. Наша задача вообще заключается в том, чтобы ритм фильмов был более быстрым. Медленная поступь фильмов сталинской эпохи соответствовала, по-моему, намерениям самого вождя. В этой медлительности отражалась застывшая на месте эпоха. И если мы думаем, что стоим на пороге новой эпохи, то и ритмы нам нужны новые.

Когда организм побеждает болезнь? Когда поднимается высокая температура. Любопытно, что врачи вовсе не стараются сбить температуру. Наоборот, при многих болезнях они стараются ее поднять, ибо понимают, что это единственный способ самозащиты организма. Я считаю, что кинематографисты должны поднимать температуру общества. Поэтому режиссер должен нервничать, должен кричать, должен заставлять всех вокруг себя работать. Но при этом он должен понимать, что это кричит не он, а зрители за его спиной, что он кричит от их имени.

У нас в кино не существует нормального рынка ценностей. Это печально, но факт. Рынок этот может опираться на деньги и только на них. Все остальное — мираж. Актер, которого зритель хочет видеть на экране, за которого он выложит любые деньги, всегда стоит дороже, чем кто-то другой. Режиссер, который своими фильмами добивается успеха, ценится выше, чем режиссер-неудачник.

Вы спросите: а где же искусство? Я полагаю, что подлинное искусство создается людьми, которые могут каким-то образом совместить запросы рынка и мастерство.

Но не нужно никому давать военные звания. Существует свободный рынок, одни на нем зарабатывают больше, другие меньше. А некоторые вовсе не хотят зарабатывать, поскольку для них гораздо ценнее сам факт возможности говорить, а не деньги.

Жан Ренуар когда-то очень правильно сказал: «Мы с моим сценаристом волочим одну и ту же телегу, правда, я ее тяну сильнее». Но существуют фильмы, в которых сценарист «тянет» сильнее. Скажем, фильмы по сценариям Дзаваттини. Если бы не он, не существовало бы итальянского неореализма. Бывает так, что и актеры играют решающую роль. Режиссер должен все это понимать. Он должен понимать, что он только тогда автор, когда «тащит телегу» сильнее других. А у нас

он часто это делает только потому, что у него лычки. Собственно, ему только кажется, что тянет он; тянут-то на самом деле за него остальные, а он только притворяется, что в этом участвует. Как бы то ни было, в эти вопросы настало время внести ясность, и моя книга этому и посвящена...

●

Существует ли понятие социалистический реализм?

Конечно, существует, и есть произведения, которые являются иллюстрацией этого понятия. Но в самой формулировке заложены противоречия. Если реализм, то почему — социалистический? Да и вообще — что такое реализм? Пишу то, что вижу? Но видели всегда по-разному. Существует реализм барокко, реализм готики, реализм импрессионистов и реализм классического стиля. Но реалистическим социалистический реализм быть не может, потому что он заведомо исключает то, что художник видит. Художник, работающий в методе соцреализма, как бы слеп на один глаз. Помните, какой скандал устроил Сталин из-за подтеков на потолке в фильме «Большая жизнь»? А что, на потолке разве не бывает подтеков? С точки зрения идеологов социалистического реализма, не бывает. Но тогда этот реализм перестает быть правдой. Впрочем, существовали целые великие эпохи в развитии искусства, которые, строго говоря, не являются реалистическими. Например, придворное искусство, которое определялось вкусами нескольких лиц, где никакой реализм не был нужен. Власть предержащим всегда хотелось стать свидетелями победы провозглашаемых ими идей. Я как-то снимал в Париже, был в Люксембургском саду, принадлежавшем некогда Марии Антуанетте, и никак не мог понять, зачем ей этот сад понадобился. Он представляет собой модель настоящей деревушки, где есть мельница, молочная ферма, овечки пасутся. Полагаю, что правитель должен быть счастлив, когда он видит, что все идет хорошо. Кинематографа тогда не было, вот Марии Антуанетте и приходилось гулять в этом саду: тут вино делают, тут сыр изготовляют, тут хлеб пекут... Полагаю, что Сталин с теми же чувствами смотрел «Кубанских казаков»: весело поют колхозницы, гудят комбайны... Если бы я был руководителем кинематографии, то, наверное, тоже приказал бы сделать фильм о том, как хорошо и просто снимать кино, чтобы все поверили, что жизнь кинематографиста прекрасна.

Если бы советское кино развивалось в соответствии с талантами режиссеров, естественным путем, то оно бы пошло другой дорогой. Думаю, что «Окраина» Барнета определила бы эпоху больше, чем фильмы Эйзенштейна.

●

О моих заграничных киноэкспериментах. Они не все закончились так успешно, как мне бы хотелось. Но, полагаю, иначе они и не могли закончиться. Они могут быть успешными только для человека, который принял решение работать исключительно за границей. А я никогда перед собой такой цели не ставил. За границей я работаю либо потому, что там есть актеры, которые меня интересуют, либо потому, что там я могу обратиться к таким темам, которые не могу затрагивать у себя дома. Но также и потому, что это дает мне некоторую финансовую независимость. При этом я всегда помню, что скромно сделанный «Пепел и алмаз», который я снял, будучи никому не известным режиссером, принес мне больше признания и большее количество зрителей, чем любой другой фильм, сделанный за границей.

Однако существует одна тема, которая меня давно интересует и заняться которой в течение многих лет было невозможно. Я говорю о замечательном произведении русской литературы, в котором создан образ польской женщины, может быть, лучший из всех женских образов, которые когда-либо созданы. Если бы такой фильм был снят, он сыграл бы положительную роль в наших взаимоотношениях. Важно, конечно, чтобы он был не только снят, но и хорошо получился. Я имею в виду рассказ Льва Толстого «За что?». Если бы появилась возможность создать такой фильм, то я был бы счастлив.

Москва, редакция журнала «Искусство кино». 3 ноября 1988 г.

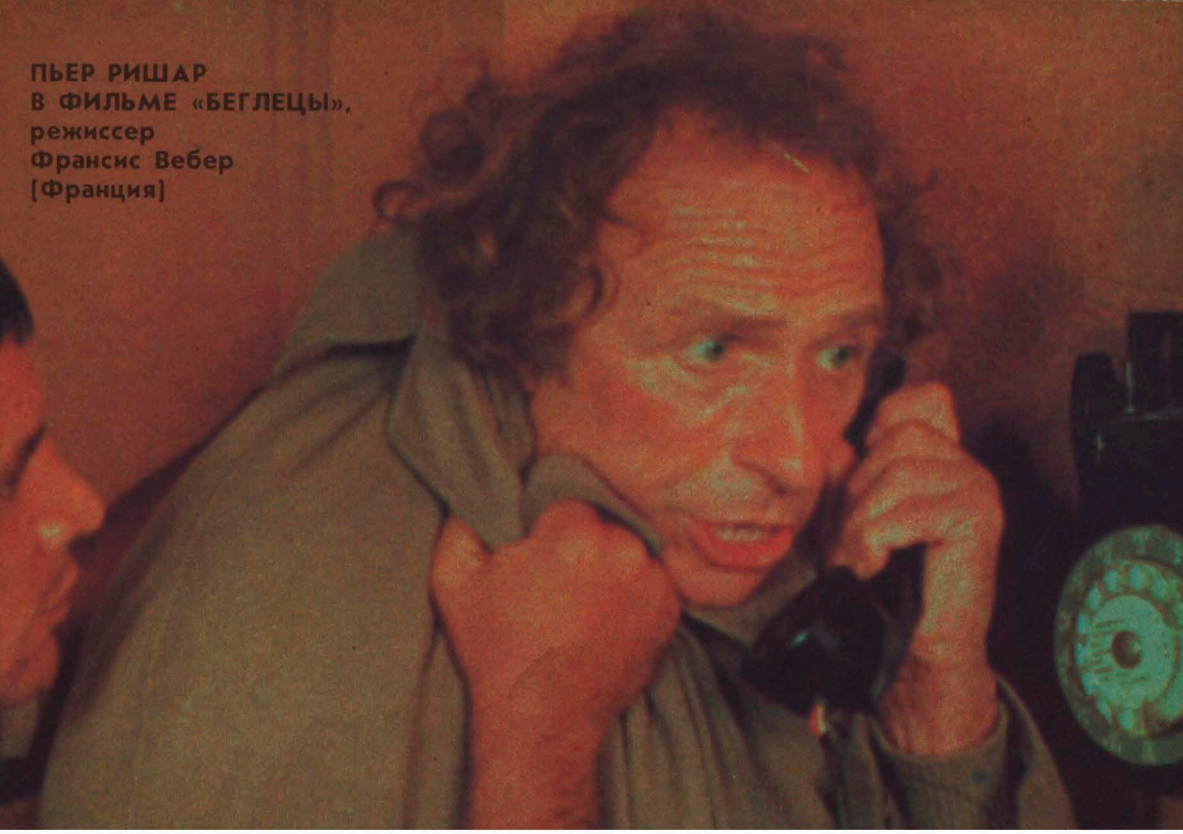
Записал А. Киселев

P. S. В газете «Московский комсомолец» за 16 ноября 1988 года было напечатано интервью И. Подшивалова с Анджеем Вайдой. Казалось бы, сам факт такой публикации заслуживает поддержки. Однако едва ли не три четверти этого огромного материала представляют собой магнитофонную запись беседы в редакции «Искусства кино» 3 ноября на встрече журнала с режиссером, прослоенную задним числом вопросами, которые И. Подшиваловым не задавались. Между тем никаких ссылок, даже строки о том, что данный разговор происходил в наших стенах и что публикация фрагментов книги «Кино — мое призвание» предполагается именно у нас в журнале, в материале нет. Сожалеем, что такая журналистская недобросовестность проявлена сотрудником газеты, которую мы очень любим.

Зарубежный отдел «ИК»

Анкета кинокритиков «ИК»

Фильмы февральского репертуара	Л. Донец	Н. Зархи	Н. Игнатьева	Т. Иенсен	Л. Калгатина	Л. Карахан	Г. Козлов	Е. Левин	Е. Стишова	М. Сулькин	П. Шепотинник	К. Щербаков
Узник замка Иф Одесская киностудия	2	2	2	3		2	3	2		2	2	3
Черный коридор Мосфильм	3	3	3	3				2		2		3
Шаг Мосфильм	3		3		3	2	3		3	3	3	4
Продление рода Ленфильм	3	3							2	2		3
Предлагаю руку и сердце Ленфильм	4	2	3	2			2	2		2		
Дорога к Давиду Сасунскому Арменфильм	2	2	2					2		2	1	
Ожившие легенды Грузия-фильм						4				3		
Диск-жокей Киностудия им. Довженко	1	1	1	1	1	1		1		2	1	1
Выше гор Казахфильм	3	2	3	3		2		3		3		
Анемия Грузия-фильм				4		4				3		4



ПЬЕР РИШАР
В ФИЛЬМЕ «БЕГЛЕЦЫ»,
режиссер
Франсис Вебер
(Франция)

КСЕНИЯ ПАИЧ
В ФИЛЬМЕ «ОФИЦЕР С
РОЗОЙ»,
режиссер
Деян Шорак
(Югославия)

Цена 1 р. 30 к. Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

2 89